

【形上符号与绘画符号】

超 越 的 兽

人的世界与生物的世界之区别，最重要是：人的世界是双层的；生物的世界是单层的。

一切生物对其生存的环境均必有反应，生物之反应为本能的。为求适应生存所做本能的反应活动 是属于因果的范畴。人为生物之一种，自然也有与生物相同的反应活动；但是人为超越的兽（尼采语）在他的进化历程达到人的阶段之后，人的活动已超越了因果的范畴，超越了求生存之原始冲动，而进入目的的范畴，即文化的活动。

生物世界与自然为一体，与自然同为无目的、无意识、无计划的。生物是受自然所束缚的，他们只有直觉的活动，没有自觉，没有积累经验的能力，复无抽象的认识能力。生物世界是单纯的、单层的。

但人类超越于生物的境界。他固然也依生物本能的反应作种种适应生存环境的活动，依直觉而作本能的反应，如遇火则避，饥而觅食等。但人能从他自身超离出来，站在自然与自我之外来观察、思考，以及积累经验而成知识。人有抽象认识能力，故能由直觉而生知觉而成思想，故超离了时间与空间的限制，人是生物界自由的生物。自然现象在人智经过概念的连络而成

知识。知识是诸概念之逻辑的组合，而概念的元素即“符号”。符号既与实在对应 又超越实在对象之上 故是形而上的。人类在他的认识范围中，对应着实在世界，建立了一个形上的符号世界，故人的世界是双层的。

文化便是人类借着符号所建立的观念的系统。符号所代表的意义是形而上的，但它本身却是感官所能感受的，故它本身是物质的、形下的。

以一个形而下的符号形象去代替客观世界的存在与运动作形而上的表现 此便是符号之表现意义。如以文字作文学、哲学之表现；以十字架作宗教之表现；以数理符号作科学之表现；以声音色彩作艺术之表现等等。在一切符号中，以文字符号（语言是文字的“形式符号”变为“声音符号”即由视觉译为听觉 原是相同的 最重要 最可代表形上符号的特性。绘画符号与文字符号共同为文化之表现，是相同的。但两者有很重要的区别 我们且就其区别细加分析。而后 我们再从这一认知角度来分析中西绘画之相异。

形 上 符 号

形上符号以文字为代表。文字符号本身不是审美的，它的功用是代表某一有意义的概念。文字的使命是在于传达它所代表的概念便完事。作为表达概念的文字符号 它是精简的、固定的 而且有其通用价值的。它是大众化的 非个人的。其通用价值便建筑在约定俗成的基础上，故它不能不固定化。因为它是属于团体所公共共用，故它一经确定，便排斥个人的创造性与个性。而且，文字符号有其本身在运用中的一套规范——结构方式、应用规律。

文字符号不是诉诸感性，故它不是审美的。它是客观世界

与主观的人之间的桥梁。人永远无法直接理解客观世界的本质 但通过语言文字的媒介 借思维来研究客观的世界。符号世界与客观世界两者常被误认为等同的，故造成学术上的歧见与困扰。但近代以降，在哲学的研究中逐渐悟到思想所受文字符号的障碍 而现代“语意学”的建立 由对哲学语言的检定而动摇了思想的根基，对现代哲学贡献甚巨。

由符号到意义，不是赖感官直接到达的，而是经过一个翻译的过程。此有赖于记忆力 不是想像 亦不是创造。如此文字符号才有其确定意义 才有其通用价值。譬如当我们看到“人”字或英文“Man”字，我们能认识它的意义，但并非直觉的认识。

但是中国字造成“书法艺术”，有人甚至认为中国书法就是抽象画 这该怎么解释？

中国文字是视觉型的文字符号，与西方的拼音文字（即听觉型的文字符号）不同，就因为中国文字的象形特性，含有绘画的某些特质。其次是因为中国毛笔的灵活变化，以及水墨在中国纸上的效果。

中国文字自古籀大篆小篆、隶、行、楷、草各体的演变 历代出现无数大书家 在字的结构、笔法等各方面惨淡经营 推陈出新，汇成中国书法各派各流各家千变万化的风格，各有千秋的情趣，中国文字在这上头，已超越了作为表达概念的符号的单调性与机械性。它已不只是一种呆板的表义记号而已，而具备了一定程度的审美价值。但中国书法不是一种“纯粹绘画”，它是中国一种特殊的艺术。因为文字的书法，它本身摆脱不了其实用性。如果说它是抽象的绘画 也不能成立 因为它受字形结构的拘束 如果抛弃这一因素 自然可以成为抽象画 但不能称为“书法”了 只能说是采用中国书法技巧的抽象画 这在西方已有人做了，如美国克莱因 Franz Kline 纽约抽象表现派画

家)就是延引东方书法趣味作抽象画的人。

中国书法在欣赏时常与诗文的境界结合 这也不可忽略的 故中国书法不能视为纯粹的绘画 也很明显。这一种特殊的艺术 正可拿中国的太极拳来比拟。太极拳是一种健身法 当然是实用性的运动,但是它具备了舞蹈的特性,故含有许多艺术的成分 但太极拳不能当作舞蹈来看待 它不是纯粹的舞蹈。武术也一样 既可表演 可见它有审美的价值 但到底为一实用的竞技,不能视作纯粹的艺术。

我们既认识了中国书法文字符号的特殊性,当然我们了解了它有艺术的价值,但那是指上乘的书法作品;而作为文字符号,中国符号也一样符合我们上举文字符号的特性,即在通常情况下 它不是审美的 在它的功能上、本质上言 它还只是概念的符号。

绘 画 符 号

绘画的对象是自然与人生。画家并非把自然与人生如实复制给观众看就算是完成了他的“绘画”。他必须通过一系列的形象与色彩的表现 把自然与人生的本相 变成画面上的、带有他主观创造 或歌颂、或暗示、或批判、或理想化、或揭示其内在本质……)的种种形式。构成这些形式的基本单位我们称为“绘画符号”。

在我们上面所举文字符号的特质诸项,恰与绘画符号立于相对的地位。绘画符号不是概念的表记 不是固定的。亦不是约定俗成的 不是认知的 故不是思考的材料。绘画符号是诉诸感性的 故是审美的。

文字符号的元素是线,绘画符号的元素是形与色,亦包含线在内。绘画符号没有文字符号有单元的意义。如一个“月”字

或“ Moon ”代表一事物，在绘画中若以一块黄色来描绘月亮，孤立来看，并没有固定的单元的意义。一块黄色在另一处可能是一朵花。更重要的 绘画符号是富于个性的 自由创造的 它不受约定俗成的规范 而有更广大的通用价值。比方说 中国文字的通用价值范围只在通晓中文的人群中，英文、法文等也一样。但绘画符号不是约定俗成的 而是诉诸感性的 而感性有 人类大体上相同的普遍性，此普遍性建立在人性的共通性上。人性的共通性则建立在人类身体构造、生存需求的共通性与生活环境的相类性之上。比如说画家画一个太阳，任何人都可产生关于太阳之相应的感性认识，没有因文字不同所造成的障碍，所以我们常说艺术是人类共同的语言。

另一方面 绘画符号是主观的、个人的创造 其价值就在于个人创造的特殊性，以强化感受，以显示画家个人感受之独特性，诱导欣赏者进入其感受之境界（如果没有这个特性，则绘画成了摄影）。所以我们认为这个特性非知识的，而是审美的。知识本身是非人格的，审美本身是人格的。文字符号是知解的，是知识的材料 绘画符号是感受的 是审美的元素。一只猫 在文字符号的表现上只能作一个“猫”或“ Cat ”等符号表现 在绘画中它的表现的可能性是无限的。此无限的可能性即建立在个性的多样性之基础上。何况，绘画符号还受到不同时代与不同地域的特性的影响，更增加了它的多样性。

文字符号是依靠传授、记忆到应用 是沿袭的 绘画符号是通过观摩、体验到创造 是不断革新的。“绘画符号”就是美术中所谓‘造型’的基本元素。

西方绘画之符号上的特征

希腊为西方文化之根源。希腊的宇宙观是自然为绝对的

善。这个善在希腊实包含了真与美，合起来即自然为最高的“神”。艺术是感觉对于善美之至高观念的模仿。绘画符号在西方开始即对于现实世界之模仿。

西方绘画由希腊开始即与宇宙观相连。随着人智的开发、科学的进步、智慧的增长，哲学在西方形成一条日新月异、不断演进的大流。遂促使与宇宙观密切相连的绘画思想不断变革，各种绘画主义与流派在西方艺术思想史中如波涛起伏。在绘画符号上自然也是变化多端。

西方绘画符号的变迁，是宇宙观演变的结果，而宇宙观的演变之基本动力是知识的成长。所以我们可以说西方绘画符号是知识引导或影响感受性的结果。我们试看古典主义、浪漫主义、自然主义、现实主义、印象主义、立体主义、抽象主义、超现实主义……皆为不同宇宙观所派生之绘画观之变异。宇宙观虽有因历史诸因素而变动者，但在西方文化史上，最重要的是理智的发达所促成知识进展之结果。彰明较著者，如印象派之受十九世纪光学之影响；超现实主义之受现代心理分析学派学说之影响等等。

总括来说，西方绘画符号的特征，就是没有固定性，有变易性；西方绘画符号之变易形成一股有系统、合乎逻辑的因果关系的大流，共其文化之跃进而发展、演变。

中国绘画之符号上的特征

东方艺术，固然也是东方人观念情趣之符号的表现，但东方精神的特色，使其绘画符号有根本殊异于西方之特征。

自文化发源之始，东方文化的感伤色彩特别浓厚。

西方人正以其智慧如一好问的孩童，对于宇宙种种现象之原因不暇追索之际，文化更早发源之东方的哲人，最用心着力

的乃是关于人生与生命的研究。东方的智慧走向人生体验之努力，遂对客观宇宙失去如孩童那样率真与狂热的性情，却如一个老人那样的成熟、洞察人生奥秘，而不可避免地也显示了活力过早的衰竭，此即所谓“早熟的文化”之特征。老子说：“天地不仁，以万物为刍狗”，而杨朱“为我”与及时行乐的思想，庄子假髑髅之口说出生不如死的话，说“死无君于上，无臣于下，亦无四时之事，从然以天地为春秋，虽南面王乐，不能过也”，乃是人生在现世痛苦之哀叹。儒家虽然在现实政治及社会制度上为中国文化之典范，但在人生感情与文艺思想上，老庄是中国之主流思想。

东方在艺术上如埃及的墓（金字塔）与印度及中国的寺院、塔都表现了在现世的绝望，便对死亡与渺冥之未来寄托希望。

人生哲学之过早发达，使知识受阻，而缺乏知识便缺乏驾驭自然的力量。故文化过早的“老化”使宿命的信仰抬头。在思想上只有冥想与幻想。哲人教人努力德行的修养，以舍弃现世享乐的追求与努力，财富、物质成为罪恶的代名词。东方人便倾向于道德性灵的形而上世界之追求——此即东方之神秘之来源。东方的艺术不是对现实世界的模仿，也不是对这个现实世界之最高善美观念的模仿，而是对于超越这个“现实世界”（亦可说苦海或痛苦、卑污的人间世）的道德观念之模仿。乃是模仿信仰的幻觉（非指特定宗教之信仰）。

中国的哲人没有教人如何去创造使人生欲望得以满足之方法——即征服物质之知识——而教人许多调和与节制之方法，即调解欲望与困乏的现实之间的矛盾之法。这就是“修养”的本义。

人生问题之解决在西方是征服物质，为现世人生求得满足。但东方是转向德行的修炼。老子教人阴柔，柔能克刚。孔子

教人向曲肱而枕的颜回看齐且应能“不改其乐”。但道德精神之崇尚，并不能消除人生对物欲要求之本性，故一定程度造成中国人的虚伪与自然科学的落后。自然，西方之物欲虽借知识力量之追求而有更多满足的机会，而欲求无餍，也不能得到真正的幸福，乃有现代“西方之没落”（语见史宾格勒 *Oswald Spengler: The Decline of the West*）之觉醒。本文不专为讨论东西文化之价值问题，恕不能详说。

中国艺术自然也是宇宙观的反映。宇宙有道，人应效尤，人欲为恶，人必克制。这种道德观念为中国艺术境界之内涵。这个道德内涵千古不灭，有其永恒性（可大可久）。我们不立足于价值哲学的角度来评判这个道德内涵的优劣，而从绘画符号的来源来立论，不能不说它虽然造成中国绘画高超的境界，有过辉煌的成就，但是随着时代的变迁，文化的合流，我们终于看出这个内涵阻滞了绘画之发展。

中国画中画竹、梅、兰、松、菊……不是对于现实对象的模仿，而是道德情操映射在对象上之概念的表示。故造成绘画符号陷于固定化、公式化。每一自然物在中国画中慢慢变成不是从个人当下的感受出发（在西画所谓一瞬间的印象）去创造个人的绘画符号，而是每一自然物在隐喻上合于一种道德的象征，便被赋予某一特性。比如竹，它中空——象征虚怀若谷，它坚硬——象征坚贞，它常绿，经冬不凋——象征气节不移等等。道德观念的赋予，使物的情趣特质固定化，而重祖述的后代画人不断重复这个隐喻，便丧失了个人特殊感受与创造新境界的可能性。对欣赏者来说，便依赖“固定反应”（stock response），走向纯正的欣赏的歧途。绘画符号既依赖固定反应来领略其意义（已非情趣）便成为形上符号，近乎文字符号的性格了。即如上文所举文字符号的特性：没有个性，没有创造性。故这样的绘画符号已斲丧了创造性的生命。最不能为西方画

家所理解的是中国有一部“绘画符号字典”——《芥子园画谱》。并且有“远人无目 远水无波 石分三面 树分四歧”等歌诀，这是很可发人省悟的事，但似乎省悟的人不多！

结 论

由个人创造的绘画符号的固定化，到众人模仿的绘画符号的确立（模仿某家某派的绘画符号，传统画家称为“功力”），艺术便已陷入不可救药的泥坑中。

人生观、宇宙观没有知识做基础，在德行的探讨中如同在封闭的圆环中打转 没有演化的可能。中国内省的文化哲学 使中国绘画的境界没有不断的新血液的补充，而绘画符号更加必然陷入一种固定的公式化。保留着古代的许多“遗形物”（*vestiges or rudiments*）便不能有进化的可能。

中国绘画符号已远离了表达画家个人对宇宙人生独特感受的特性，成为形而上的表义符号，减弱了作为绘画符号的诉诸感性的功能，更谈不到强化感性与表现个人创造性。我以为此即为中国传统绘画僵滞衰败的重要原因。

笔者无意认为西方绘画全然理想，一无短处 但是 在比较中我们才能了解他人之长（姑勿计其所短），而明了自己之短（姑勿矜其所长）我们若不明了中国绘画的特性之根源，便谈不到如何创造我们时代的中国绘画。本文从符号的特性和中国绘画与西方绘画在符号特性上之比较研究，看看两者之差异，并检讨我们之所短。我在此提供了这一条新的途径来研究中国艺术的问题。为要振兴中国艺术 我想不能只靠“功力”而必须通过了解、批判 进而再创造。

附 记：

这篇文章是我在一九七〇年五月十四日晚上应台湾大学视听社之邀在台大森林馆讲演的讲稿。此文已修去原来的枝蔓，补充了一些论点。

【从文化性格看中西绘画】

差 别 的 根 源

由种族或地域的隔离所造成的各个不同的文化体系，在现代世界 急遽地在消除 它们之间的残余的隔阂，通过互相的了解与互相吸收，以达到人类文化整合之目的。故文化体系间的比较研究，成为极重要的工作。

绘画是文化中一个重要的项目，它虽然是独立的，但不是孤立游离于文化之外；它是一个文化体系中有机的一环。如果孤立地来研究，而不把绘画纳入文化系统中来研究，空谈一些传统的老课题，我想我们无法彻底认识其本质。就中国画来说，有关的文字可说汗牛充栋，但是，从事艺术史的研究或艺术批评的人 大多很少绘画的实际体验 故其文章 容易失之笼统或者搔不到痒处 近乎架空玩弄观念 从事绘画的画家们 大多自立门户 很少对于其他文化现象有深入的了解 故天地狭窄 见识短浅。因此我们所见到有关绘画的研究文字，不是抄录文献，以炫其渊博 便是鸡毛蒜皮 谈笔墨 谈图章 谈题跋……如数家珍 再不就是拼命在古代画论中拈出许多章句 阿谀赞叹 迂腐不堪。若比较中西绘画 必然唯我独尊 不外谈些“线条比色面高超”、“诗画合一”、“空灵”或者说“中国老早就有抽象画（有所谓草书即抽象画之谬论）”文人画之价值 重神韵

不重形似”等等。我觉得无可怀疑，中华艺术传统有其超越与光辉伟大之处，但这些光辉一经成为崇拜的对象，便造成僵化的公式 奉为圭臬 便遏阻了创造之路。今天的中国画家 即使是最顽固的复古派），也时常在口头与文字上有“求新求变”的口号，但是在观念上不认识为什么不能再“求旧求不变”（这是要从艺术的本质之认识入手的），亦不肯从知识上认识中西绘画本质上的差异，却空谈什么“渗入西洋技法”或所谓“中西合璧”、“冶中西艺术精华于一炉”等的滥调。但是如果从孤立的枝枝叶叶来研究，根本不能比较客观的、整体的认识中西绘画的差异 而且很容易做出情绪的结论。自然 如果我们在中西绘画的比较研究之后没有价值的判断，便谈不到吸收精华 弃去糟粕。不过 我们如果不在认知上先了解中西绘画的差异及其根源 则我们在文化交流的现代世界 难免只知己 不知彼 抱着绝对的优越感 亦难免无法有开阔的胸襟。

中西绘画的“差别”是其现象，“差别的根源”是其本质。在本质方面来说 根本是文化思想的问题。谈到文化问题，一般都在二分法的对垒上冲突与僵持！不是说中国重精神，西方重物质 便是说西方进步 中国落后。其实 文化是物质的 亦是精神的 而且精神是多方面的 诗文是精神 数理也是精神。中西文化之不同 在于“性格”之不同 不是一个简单的好与坏、先进与落后的不同。故欲明了中西绘画之差别，必先了解中西文化之不同；为免陷入情绪的判断，或避免过分自大与自卑的毛病，我们应该从文化性格之不同所造成中西绘画之差别上来做研究 然后再做合理的判断。我们的目的 是为中国绘画的明日求答案。我这篇文章，就是在从事现代中国画创作的探索中遇到了种种难题，引发了种种疑问；为求解答这些疑问以摸索我的创作方向。近十年来我不断地读书与思考，但至今我还是在不断追索之中 并没有彻底地、圆满地解决了我的疑难。这里只

是我现阶段的心得，尝试做较有系统的论述而已，希望得到大家的鼓励与批评。

中西自然观之比较

人在大地上建设文明，创造文化，很明显的，文明、文化之发生，不仅是人的因素，而且有自然环境的因素。这两个因素不是孤立的，故不是孰轻孰重的问题，两者是构成一个复杂的交互作用。按照汤恩比（Arnold J. Toynbee）的说法，文化的发生，是导源于自然环境对人的“挑战”，与人在这个挑战中的“反应”。环境的挑战与人的反应，即是人对于自然的态度与面对自然环境所做的努力之方式，这个“态度”与“努力之方式”在观念上的表征，便是“自然观”。民族与文化之性格，自然观是最重要的决定因素。绘画观念当然亦受自然观深刻的影响；而且绘画的题材对象便是自然（广义的自然亦可包括人在内），自然观对绘画之影响是第一重要因素，我们先从中西自然观的比较研究入手。

中国文化起自北方的黄河流域，渐渐经过中部的长江向南方进展，而及于珠江。在世界三大文化体系（欧洲、印度、中国）中，印度是高地文化，欧洲为海洋文化，中国为平原文化。因为土质与气候适于种植，故在中国又称农业文化。古老的农业社会，差不多是靠天吃饭，故人与大地有一种极亲切的关系，大地赐予五谷，培养了敬天的思想；另一方面，体验到山川草木皆有感情，宇宙乃是一个有情天地，天理与人心是一致的。天地四时之变化与农作物之生长、成熟，使人体认了自然秩序的圆满性，故天道成为最高的准则，此即中国的自然主义。中国人盛赞自然，“自然”二字甚至成为价值判断之基准，违背自然即等于“不好”。中国人讥笑“揠苗助长”，而西方科学的农业技术本

质正就是揠苗助长（因为促进农作物成长与提高产量，在意义上不是揠苗助长）。孔子说：

天何言哉 四时行焉 百物生焉 天何言哉！

老子也说：

人法地 地法天 天法道 道法自然。

中国两大思想主流——儒家与道家都是崇尚自然的。只有荀子有一点“戡天思想”。但他只重实利，目的在利用厚生，与西方重智的精神亦不尽相同。西方从希腊始有爱智的精神，是对于知识纯粹的兴趣，十九世纪以降知识才大量实用。

人与自然不是对立的，而是一体的，所谓“民胞物与”、“仁民爱物”。故在中国，人与自然是和谐的，合乎自然之道是善也是美。这种自然观念，造成近代以来保守迟滞、不思进取的毛病之原因容下文详述之。中国近三百年，在西方重知识、征服自然的文化之冲击之下，方激起了一连串文化革新的反应。

西方对自然的态度，因其发源地希腊处于海洋所包围之岛屿与半岛。海之险恶促使人智探求掌握自然的法则以求生存，于是造成对知识之需求。先由宗教之解释，乃至科学之解释。西方人与自然基本上是对立的，自我是主位，自然是客位；西方人不像中国人把自己化入自然去做体验，而是站在自然之外去观察、研究，以探寻征服自然之方法，向自然作斗争以令自然屈服。这就是与中国重情意文化相异的西方重知的文化。希腊人的爱智精神，在自然的神秘与魔力未获得合理的解释之前，出现了神话、宗教与哲学，等到经验与知识的积累渐丰，便为科学的解释。科学的始祖竟是宗教。中国人对自然比较缺乏理解、追

究、分析的兴趣 而代之为欣赏、陶醉与观照的态度 故缺宗教、亦少科学，中国文化本质是以人生的哲学为骨干。西方可说是以自然科学为骨干。虽中国也不无科学 西方亦不无人生哲学，但本质上 中国的科学是哲学式的 西方的哲学是科学式的。就以相同的哲学来说 中国哲学是以伦理、道德为中心 西方哲学是以本体论与知识论为中心 中国的思维方式是内省、顿悟 西方的思维方法是逻辑实证的。

中西方的文化 开始只是对自然态度之异 即自然观之异，发展到两大文化系统在性格上之重大差别，以至在现世生活上 落实为贫、富与强、弱之不同。可见观念之异所造成结果之悬殊。

自然观既造成文化性格，则艺术受自然观之影响之重大，是理所当然的事。

泛道德主义与主知主义

中国文化之最大特点，就是浓厚的泛道德主义色彩。所谓“止于至善”确道尽此中秘密。不但一切的文化现象泛滥着道德的色彩，而且以伦理的价值判断为准则。这个泛道德主义的特色亦就是自然观的特色之表现。中国人抱着善意、融洽、调和、欣赏的态度与万物相处 甚至把自己没入自然中 天地之心即我心 自然的生命与我的生命是合而为一的 其间没有冲突，没有敌意 便没有征服的意念。

人生行为合乎自然的本性，是美善；违背自然的本性是丑恶。故过分人为的事 如工艺科技就被视为“小道”。君子学究天人是“大道”；“小道”是“奇技淫巧”，为君子所不为。故曰“君子不器”。老子更有“绝圣弃智”之论。这种情形在希腊时代也类似，以劳工与商人的工作妨害身体的自然发展，以至灵

魂也不强壮，因为他们没有多少时间去思想。但中国以人生伦理问题为重心，而希腊乃是以纯粹思想为重心，究竟有绝大差别。道德问题在希腊也甚重视，但希腊哲人以为知识就是道德。中西对道德一概念在本质上是不同的。中国人以为智识越高，道德可能有时更低 故曰“为学日益 为道日损”。可见西方的道德是知性的，中国的道德却有反智的一面。一个人知识多了，本领大了 妄图超越自然 花样太多 超离道德越远 故中国有“女子无才便是德”之说。

中国文化不重客观知识，因为避免对自然做物质的研究，知识当然不会发达。我觉得中国古哲以他们绝顶的聪明，对生命的透视 他们晓得对物质的研究（即工艺科技）导致人欲的扩张 造成修养的破产 在中国 抑制是修养的最重要手段 此即中庸的道理，物质的研究与发展 使物质生活扩张 而对物质生活的努力追求 适足刺激物欲的泛滥。人的欲望无限 欲望不能克制 便造成道德的败坏 以至社会的混乱 天下不宁。如此则连个人的幸福也将化为泡影。所以，中国古哲的智慧不从知识去努力，而从人生哲学方面去研究，此为 中国学问的重心所在。基督教有故事说亚当夏娃偷吃禁果，妄图与上帝一般聪明，上帝就判他们沉沦了。所有宗教都有咒诅人智的情事 似乎以为人智的发达是邪恶奸诡的原由。中国的道德哲学颇有宗教的意味 又因此故 中国没有真正的宗教 而儒家、道家 同时有所谓儒教、道教。中国学问没有纯粹的知识论 而是人生论与修养论 而偏向自然精神 所谓天地正气、浩然之气 故有宗教色彩，而无宗教其物。基本上，中国文化乃是泛道德主义的文化。中国的学问知识，贯串着一个道德的观念，通体浑然统一，自成一体系。道德的涵盖 使知识极难分门立类 此亦科学始终难以发展之原因。在西方恰相反。由于人与自然不是合一而是对立。对物质世界的观察、分析、研究 造成了知识的增进 理性

的发达，到十九世纪而有所谓科学万能的时代。西方不偏重伦理价值，而偏重真的追求。从苏格拉底的“知识就是道德”到培根的“知识就是权力”，可见知识（求真）就是西方文化的重心，故我们说西方是主知主义的文化，东西方文化性格，判然不同。

以道德为中心，以自然精神为最高的理想，这种文化是静态的、稳定的；以知识为中心，以戡天役物的精神为最高理想的文化是激荡的、动进的。前者是一个封闭自足的理想蓝图；后者是一个不断变革，无限演进的文化系统。我们在讨论中外文化现象的问题时，仅能先以客观的事实判断，不能做主观的价值判断。所以，如果以为哪一个文化先进，哪一个文化落后，是无稽的。今天我们之所以有先进落后之议论，原是指不同文化体系落实在技术上、效率上等因素所显示的贫富强弱在数据的对比上。一种以恬淡寡欲的道德理想之文化体系，断不会想在生产技术上求猛进。如果不同的文化体系能保持在封闭的状态中，各不干扰，它原可以独立自足，各行其是，亦没有先进落后的比较。但是，现代世界交通的事实，摧毁了封闭的牙城，在两种文化接触之时便发生比较；尤其在力量上短兵相接之下，显示出贫弱富强的对比。如此则精神理想的优劣，最后的裁判竟是“力量”的大小。此即我国近代文化精神破产之原因。也许为古哲所始料不及。

中国理想的文化蓝图之破灭，最主要的原因是外来文化的冲击，亦造成近三百年来一连串的文化思想的改革之缘故。

欲求适应生存于现代世界，就必须面对现实。这里面有了种种不同的反应，比如传统派、西化派、中体西用派、调和折衷派、超越前进派等。不论如何，中国人面对现代世界，基本上已放弃原来独立自足的观念，而参与现代世界的活动，在生活方式、制度、风俗乃至各种观念都已有明显的转变。故古人不大

觉得要创新，今人特别有此强烈要求。今天我们要创造现代中国艺术，是因为我们已无法是纯粹的传统中国人，在世界文化的交流之中 在西方文化的冲击之下 为求文化的持续自存 我们既不能把中国文化全盘抛弃，依附别人；又不能维持传统不变，我们就必须创造新生命，以为后来者奠定新传统的基石。

中西绘画本质之异

中国文化以道德为重心，在艺术方面，审美亦以道德为价值判断的基准。在中国艺术中，虽借重自然物象作为咏怀的依托，但在内涵上，借物咏怀，是抒写胸中逸气。“逸气”二字，其内容是道德的，所指是德操之高迈超逸。在艺术中以道德情操的标榜为目的，并非在于描绘物体之外在形式。所以物的外在形式如光、影、立体感、色等因素，在中国画中不被重视，至少可以说绝非着力之处。着力在境界，而以一种主观性的表现法来标示画家心中的境界。艺术在中国特别被看作修身养性的手段，正因其具有浓烈的道德内涵。所以“礼乐”并提，成为一个单独的名词。中国自来没有为艺术而艺术的思想，因为中国艺术价值在于德操的表现，负有崇高的道德使命。中国文人之崇高品德几乎成为文艺造诣评价之重要准则，故曰“道德文章”。而因为道德观念有其永恒性，如忠孝节义之类，故中国绘画有许多题材可以依样画葫芦一画再画，可知这种以道德为内涵的绘画，是造成其不变性的主要原因。

西方由于爱智的传统，故科学发达，其艺术也带有科学的性格。西方的绘画，乃是以视觉的形与色的研究来阐释物质世界，一如科学以其符号来解释物质。所以西方绘画是以形色来对物质世界做视觉上的探索。而随着知识科学的不断革新，不断增富，宇宙观与人生观亦因之刷新，影响到艺术观的变革。西

方绘画的多变性是因为绘画随科技以俱进而有。我们试看明显的如十九世纪印象主义始，科学的大进所影响绘画的变革。由光学、色彩学的进步 发生印象主义 几何学之应用到立体派绘画，而进到蒙德里安的几何抽象主义；达达主义则表现了对科技文明之反叛；超现实主义由于心理科学的进展之影响等等。对物的知识增富了艺术的视野与透视的深度，但是跟着科技的进展 不免随着科技的盲进而迷失方向 故中国的艺术 比西方有更浓厚的人文主义精神。

从技巧看，西方的绘画比较纯粹，因为西方以物象为对象是抱一种知识的态度，以探究物象在视觉上的诸性质，这些视觉元素的把握，造就了绘画技巧坚实的基础。中国绘画则因道德使命感过于浓重 物象常被人格化 故主观性强 富浪漫主义精神 西方则较重客观 较写实。

绘画都从自然出发，但中国画的自然是观念化了的自然，带有某些价值观的自然。在美学上逃不出观念化的自然的审美 西方从自然实体出发 并随着自然在人智影响下的变革 发展为写实的与知性的审美。自然化作观念 赋予道德的性质，一开始就超越了现实，这在中国画的皴法与线条的运用上来考察，便可证明。但因此也使中国画成为一种易陷入概念表达的套式化状况 对自然做客观的观察 由模仿、写实、分解而终至成为知性的绘画，这在西画中可由蒙德里安一棵树由写实到几何抽象的变化过程图解，恰可领略西方绘画本质及其沿革过程。科技之侵入绘画 终于使绘画由纯粹而非人化 以致陷入虚无主义的境地。

无限的新课题

康德说人的精神能力有三方面 即知、情、意。那么一个人

要有健全的精神，三者均应平衡发展，以进于健全人格之建立。我觉得中西文化之差异，根本上是精神趋向的差异，并不是一般人所倡：“中国是精神文明，西方是物质文明”那样的差异，因为太空船也是高度精神文明的结晶，只是属于精神三形态中之“知”。

不重物之研究 而重道德意志 使伦理成为规范 而只许祖述，便成为外加的约束，抑制了蓬勃的生机。况道德若失去自觉性 成为教条的话 变成束缚 乃是道德的没落。

我们今日对于物质自然，应有从多方面来认识与探索的兴趣和心胸，那么，我们才能突破上古至中古的自然观，建立现代中国人的自然观。要培养这个兴趣与心胸，我们应提高知识才能获得。永远只晓得拿道德去观照这个宇宙，学问不能增进，艺术亦无法拓展新境。作为一个现代中国艺术家，必须追求知识的补足，不能循着往日画师教徒弟，一味模仿那样的老路，或只吟哦几句古诗，写几笔兰亭，就以为有了创造的本钱。一个艺术家应关心这个宇宙和人生，对生命有一份关切与热爱，那么，现代世界的急遽的变化所产生的无限新课题，不论是可喜或可忧，艺术家要有关切之心，所谓悲天悯人的胸怀者是。

西方艺术当然有其优秀之处，但是它与它的文化是密切相连的，西方主知的文化所造成的许许多多可喜与可忧的事实，无庸赘言，已为今世世人所有目共睹。艺术跟着知识增进，受到科学思想的洗礼，固造成西方艺术的许多优点，但是要知道知性原是“非价值的”，即是中性的，而艺术不论如何，它应该是价值观的表现。西方艺术今日之混乱与惶惶的状态，因为西方文明价值观念之消退与崩溃，便是知性无限扩张的结果。所以，我们应了解中国艺术之最伟大之处，在于中国艺术之人文主义精神。我们虽然批评中国艺术的种种腐旧的习气，但这个人文主义精神却是我们应该着力承续发扬之所在。现代中国画应该

有一个新人文主义思想为根基。新人文主义一样是从人出发，而不排斥知识科技，而是以一个新价值观念为前导，来建设新的中国艺术。我们得明白知识与科学能改造我们古老的宇宙观与人生观 那么 新艺术观才能从而产生。故对于现代年轻的中国画家来说 不能盲目仿古 要广泛吸收 而观念的建立 便要多多读书，不可听信仅赖数十年功力，自可成家的迂腐之论。

中国艺术的精神 与其精神的来源 有了理性的认识 才能批判的接受 并发扬创造。我们中国人 实难接受欧美某些新艺术。因为某些新艺术舍弃了意义、主题 即抽除了人文主义的价值观念。急进的新奇，不可避免地走上虚无主义的危境。艺术，若不与人文主义的价值观念相连结，只是感官的形式主义。所以我们面对古老的艺术传统 既不能存依赖之心 亦不可自卑。人类有许多新事物、新进步只是对于过去的事物的新检定所引起的向慕促发出来的。如文艺复兴对希腊罗马之向慕，如浪漫主义对于中古之向慕，又如今日现代艺术对原始艺术之向慕。我们要记取腐朽尚可化为神奇，重要的是在于我们要有一种透视的睿智，一种探索的能耐及一种不为一时风潮所惑的毅力。那么，中国艺术在现代的复兴，我坚信必然有希望。

一九七一年八月

【自然与机械之审美】

审查观点的变迁

如果是神创造了世界，那么，科学改造了世界。所谓“传统”与“现代”也即这两位主宰所统辖的两个“王朝”。

任何世代都可以将“目前”称为“现代”，将“过去”称为“传统”。然而在十九世纪以后直至今天的这个“现代”最有资格将以往的历史称为“传统”。因为十九世纪以前的科学并不着力于利用而偏于理论的兴味，不是为了改造世界，只在于了解世界（罗素语）。西方世界自希腊罗马以降，漫长的历史传统到了十九世纪而有了明显而飞速的改变，并波及全人类。

在审美范畴中，观念的变易，就是由自然之审美转入机械之审美。

概念地来理解，自然的形象是变化的、杂多的、柔性的，而机械的形象是规律的、统调的、刚性的。人类在自然中衍生并面对大自然，审美之对象便从他感官所触及之自然始。传统的绘画就是自然美之反映。古代的建筑、器物，其造型都带着自然的形体或从自然形体变化出来的造型。如动物、植物、人体等形与线，都被采用，这在东西方是一致的。

科学产生了机械。机械的实用一方面改造了自然世界的形象，一方面使人类的视觉领域添增了内容，并促成了由视官到

感觉直至观念上的、对于规律的、统调的、刚性的机械形象之审美之发现。慢慢地，这种发现有了深入的印象与有系统的理解，遂使几何之概念在形象的观照上有激发情绪与产生审美之可能。此种几何概念在视觉上的表现发展到极端，就是如蒙德里安的几何抽象；另一方面，这种观念在自然形象的绘画世界中的表现，就是立体派与未来派等表现。他们看自然界之形象不仅以眼睛，同时以知性的理解，故他们的表现不是单纯感官的，是超越视觉的可能性的。

现代人已不满足于追求模拟式的美感，而追求表现象征性的美感。从一张雕刻着枝叶藤蔓图案的桌子，到象征着冲刺与速度之具有抽象倾向性美感的喷射机，可以理解到传统与现代在美感之意兴上不同的事实。

自然之审美从绘画上之退落，另一方面由于摄影之发达，模拟自然美的工作从传统画家转交到摄影师的手中，画家遂纷纷另觅途径。由是十九世纪末叶以后，各种主义纷至沓来，绘画界掀起了再生之高潮，且似乎比传统画坛更形喧闹。

内容与形式的反叛

科学一方面改变了绘画的形式，另一方面经由对心灵的分析与对心灵之扰乱，产生了欧洲的超现实主义与近年美国的绘画。前者是对传统绘画从内容上的反叛；后者是对形式之反叛。千奇百异的现象都起于观念的变迁，几乎传统绘画的定义已受到否定。绘画界陷入极端自由、混乱、无所适从的境地。没有一种适当的途径可以视作绘画的基本训练，这使绘画入于虚无主义的困境。

新的绘画形式提供了一个新天地的蓝图。但是这个新天地还未曾正式建造完成，譬如一个新社区缺乏人的活动，又如一

个新容器尚未注入饮料。容器是形式 饮料是情思 在绘画中缺乏了深刻的情思，遂使绘画与设计混同。现代绘画已脱离了传统的轨道，变得专横跋扈。现代人缺乏一种安宁满足以安身立命的哲思，而绘画是人生的反映，现代人的生活与绘画中的情形是一般的，居住在高度文明的城市，在心灵的安足上远不如古代社会中茅屋里的乡下人。

现代绘画可以说是徒具形式而缺乏沉思。而这个危局应该说是由美国绘画界推波助澜所造成。而美国绘画之所以最活泼恣肆地极尽形式上的争奇斗异，因为美国摆脱了欧洲的传统，美国的绘画虽然有最大的“自由”，但是欧洲传统中的深思在美国绘画中亦同时失去。而美国国力的声威协助传播他们的审美观念，纽约遂成为足与巴黎争一日之短长的新画都。我们台湾的所谓现代绘画，由中国传统的基地上建立起来者少，承袭美国绘画者多。文化交流所带来的势力之大，实在太令人惊讶了。

美国工业政策的哲学，对于学术固然大力奖掖，但是实用的态度十分明显，故对学术没有纯粹崇拜的热诚。在绘画上也如是 美国绘画与生活结合 而美国生活内容就是机械。机械即艺术 便抽离人的成分 艺术由最具人味的变成不具人味的 就因为缺乏沉思，它只是一种新形样的发掘。绘画作品与一幅壁饰、一块花布、一张几何图的样子差不多 里面可以“沉思”的因素也就太有限了。

机械不是不可沉思，但是机械的沉思是从物的属性出发，与文艺的沉思从人出发不同，对物的沉思可以拓广人的认识领域，但是在文艺中物必须浸润着人的情思而后成为文艺的材料。由是之故，我以为现代绘画应该重振人文主义之精神，以匡正对理性与机械思维之过分偏重所造成对人自身之疏略。

自然主义与“化境”

十分有趣的，东方古老的中国在绘画上仍然强固地保持它传统的特性。中国画之自然主义精神与西方写实的自然之模仿是不同的，因为中国画的自然主义在骨子里是道家的，所以中国的自然主义是很精深的。在《论语》中已经有老子自然主义的先声了，曾皙述志曰：

暮春者 春服既成 冠者五六人 童子六七人 浴乎沂，
风平舞雩 咏而归。

孔子十分赞赏曾皙的主张。这是对自然美的向往。老子说：

人法地 地法天 天法道 道法自然。

一切都不必用人为的方法生硬变造，天道是“无为而无不为”的。孔子亦说过：

天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？

中国画传统就是表现自然美的。在技巧上，中国画的用笔用墨的法则亦充分体现了对“道”的效法。中国画鉴评中有一个术语，所谓“入化境”，我以为“化境”者，从境界上说（即从内容上说）是说其神妙达到了极点，创造化育，不着痕迹，而博大精深，与天地同功。“化境”就是入乎“自然之境”。从技巧上说，亦即是运笔落墨，参造化之功。与“化境”相对者，就是斧凿痕迹外露，人为的矫揉造作过甚。这与道家的主张正相反对。

(“化境”一词为佛家语,谓十方国土皆是如来教化之境。佛老都有逃避文明、崇尚自然的主张)。但是道家的思想在现代世界已成为乌托邦,因为现代世界是经过科学改造了的,而科学、机械与道家思想是相冲突的。所以,如果中国绘画要在现代有一番新的贡献,传统的自然主义的“化境”已不足为现代艺术唯一之最高理想了。中国艺术若继续固守滞留状态,不得不说有逃避现代世界之嫌。

绘画是一项文化行为,东西方绘画之差异一如东西思想性格取向之差异。由自然的审美到机械的审美在观念上是一演进,但绘画一离开了人的因素,否认“意义”便丧失判断的准绳以致渐远绘画之本质;而自然主义的绘画已没有新的力量激发人心、启迪新境界之向往,只成一种对蛮荒古旧世界之怀慕,在现代文化的急流中,恐怕也很难永保原有的价值。

一九六八年七月

【科技时代艺术的意识形态】

——印象主义以来的现代绘画评介

了解现代精神

我们所称的“现代”主要指本世纪以来数十年。两次大战之后，人类感受到比过去任何时代更深沉、更强烈的生存的苦闷。简单地说来，此苦闷的源头，一方面是近代科学的进展与人类精神生活的不协调；一方面是二次大战后人类心理的疲乏空虚以及战后世界政治现状（冷战），窒息了人类的自由意志与堵塞了对未来远景的观望之窗。故存在主义哲学即由之而兴，其思想评价姑不妄论，而其存在并且影响了不少数量的人类是事实，此种影响尤其表现在现代欧洲的文艺上。

人群中最富感受力的人 特别是诗人、艺术家 他们以艺术宣泄了此时代与前不同的苦闷，几乎以一种彻底否定的态度来清点过去人类的文化遗产，在旧时代的余灰里感到寂寥、厌倦、空虚与无聊。昔日的芳菲已成今刻的腐臭；今日标准要重新确立。由于科学的进展，步伍匆遽地把人类带动着驰奔，由兴奋、疲惫、虚脱以至无所适从。科学拓展了人类的视界 改进了人类的技术 增加了可供使用的物质 科学也改造了哲学 改变了人生观与世界观 艺术与人生的关系不得不重新认定 重新安排，而其价值 也必须再评估。

了解现代艺术的第一步，就要了解现代精神。政治的因素不谈，了解时代精神，就是先得了解科学给人类带来的大变革，包括科学直接改造了人类生存环境以及间接改变人类的思想观念。如达尔文的进化论暴露了人的原来面目；弗洛伊德的精神分析学的研究发现潜意识支配了人的行动，促进对旧有道德价值的怀疑等等。而艺术家感于机械化社会的压抑，却走了极端相反的背弃机械文明的道路，回归到原始（机械文明把人类带入陌生的、动荡的天地，而艺术却有退回原始洪荒的趋向，这不能不说是今世人类心灵界的殊状与无可言说的隐衷的表征），强调本能的冲突，强调即将沦亡的自我，机械化社会整体与个体的关系，有促使自我沦亡的压力）。印象派的高更早就远适大溪地岛以过其原始生活，此是人类创造了机械文明，又从机械文明的压抑下逃亡的第一个难民，他说：“文明就是疾病，只有野兽才能恢复它的健康。”

科学对艺术的冲击，一方面是促成一个反动，即非理性的、无意识绘画的勃兴；一方面又促成一种唯智主义的艺术，那就是绘画艺术中“设计思想”的产品，这是更新近的，其形式是几何的，它同样不是传统的美学概念所能解说的。

面目全非

我们还得从印象主义说起。因为纯造型艺术是从印象主义开始。印象主义以前的绘画，都是一些诗的、宗教的、故事的、道德的、文学的绘画。印象主义的旗帜，才标示了此后纯粹绘画本身的觉悟已经抬头。光学的发明，使色彩学建立了完整的科学基础，文化的交流，东方绘画思想的输入，印象主义遂迈开纯粹造型艺术的第一巨步。初期的印象主义，是到户外去讴歌太阳光的微妙变化与明灿的愉快，到一八八五年的新印象主义真正

借助了科学的研究成果。他们的作品，一如科学家的光学实验，不过以画家的彩笔来分解光与色的微妙变化，作一种艺术的科学图像而已，故偏向于原理与实验的雄辩，作家不过是一个具有特殊反应的机械而已。在感情的深度、个性的鲜明度与内涵精神方面都很不够，这种浮光掠影的作风，技巧虽然深邃精密，内在却甚贫乏，这就引起了后期印象主义的出现，来改变这种倾向，把光色分解在视觉上的反应进一步结合到心灵的反应，“用个性来解释自然”。凡高、高更与塞尚，就是把印象主义从外引向内的画家。尤其到十九世纪，摄影术的发明，使绘画的价值的探求，不得不自主观的建构上去认定。后期印象派乃是尔后现代美术革命的发轫。

塞尚虽属于后期印象主义的大画家，但他与热情澎湃的凡高不同，与回归原始的高更也不同。他的世界是沉静的，纯粹造型的世界。他把自然形态之内所秘藏着的纯粹造型的法则寻找出来，他发现了物象的结构，是从“面”（这“面”即几何学上的点、线、面的“面”）的关系间诉诸视觉所造成的感应，这一点是由静观而得的。他对于物象体积的发现，认为宇宙万物皆以球体、柱形、圆筒形等形成的。有一班新进的艺术家，根据这些发现，又从矿物的结晶体中得到启发，以为结晶体是一切形体的基础，对形体的“边”、“角”的特点解释为体积构造的法则，这就是冷静的、富科学分析意味的立体派。这一派“主观地”又“科学地”把形体解散加以重新组合，其基本形体是几何学的，有如纷纭交叠的破片，表现了他们对形体的新认识，打破了传统透视学的规则，扩大了视觉的领域，建立多元空间的观念。比如一个侧面妇人，既画出右脸，也画出左脸，而各个“体”、“面”的结构，经过新的组合，我们感到将是“面目全非”，但立体派的领袖布拉克说：“虽然五官要变形，但精神却要成形。”这就是重新组合后所表现的是对

“客体”的深刻认识后更真、更内在、更造型的表现。立体派的另一位领袖，便是举世皆知的毕加索，他的一生参与了现代艺术潮流中的各种主张，而且一直是现代艺术举足轻重的尖端人物。

主题不是绘画的对象

野兽派紧接着后期印象派，他们的主张是蔑视对自然的模仿，把物象通过纯粹造型的手段向单纯化发展。他们有狂热的创作力，以原色不经调配置于画布上，喜欢作强烈的对比，或用粗壮遒劲的线条，甚富于东方色彩。现代艺术的变形变色，纯任性地进行大胆的表现，野兽派是其始祖。这一派的著名画家就是马蒂斯。他说过，“最要紧的是在于对象与画家个性间的关系，以及他如何来处理自己的感受以作表现。而且我还常常认为绘画的美的大部分，是由于艺术家以他个人特有的手段，果敢奋斗所产生的”。这些表白正是现代艺术的特质。他的“果敢”真正做到空前的，富于感慑人的力量。

很多人因为不了解造型艺术本身的意义，时常以因袭于古老的习惯观念质问艺术品的主题在哪里。如果一幅画有一个中心思想或故事，他们方肯承认绘画的意义，殊不知此正是现代艺术慷慨激昂地反驳的要点：为什么要从绘画中求文学的或道德、宗教的主题？他们认为绘画有它自身的价值。立体派的创始人之一布拉克说：“主题不是绘画的对象，而是一种新的统合，来自法则的情韵”，这句话不但道出了立体派的创作动机，而且是现代绘画价值的雄辩之词。由于对于造型艺术自身的探求，以及对于“客体”的再认，原有的观念粉碎了，新的画派如波澜一般兴起。从立体派之后期起，已有抽象绘画出现，即抽象表现的立体派。

“ 交响乐的构图 ”

一九〇五年德国有“表现派”兴起，他们以为精神不是单吸收印象的，而里面藏有具备微妙作用的自我，他们是一派极端主观的先锋。他们把客观存在视作是从属于心灵的附属品，着重于由内向外的表现，与印象派由外的描写来感动观者走着相反的道路。表现派把色、线与形式的构成看作一种心灵的语言，纯粹地、不假外相地加以综合，故而他们所创造的是一个象征性的、理想的、排绝客体原来面目的抽象世界。这一派的首领，有俄籍而一直居住德国的康定斯基，他把色、线与形纯抽象的结合，称为“交响乐的构图”，他的绘画，一如音乐家组织音符一样调遣着、组织着色与形，表现出一种内在的情韵，他是二十世纪画家中最早发现抽象艺术新路的大师。康定斯基是“抽象的表现派”，而另一画家保罗·克利是“幻想的表现派”，这位瑞士画家在现代绘画中也是一位重要人物，他以一种赤子之心优游于幻想的、静谧的、诗意浓郁的艺术天地，他的作品有时可以看到如同神经末梢纤弱的颤动；有时可感到如魔术之神奇，有时你直误认为与儿童画一样地有着谐谑、怪诞的气味。原来他以联想创作他的绘画。他不是走返自然，他是表现了“四主体”——我、你、世界、宇宙，他表现的对象是全面的、包罗万象的，但他有时抽取宇宙一小隅，而做成与全宇宙对照之伟大的建构。他重视直觉在艺术中之重要性，尽管他的绘画语言多么奇特，它仍可能与我们的心灵沟通。

意大利在同时代兴起以诗人马纳蒂为首的“未来主义”运动，他们的宗旨，是把动力贯彻在艺术中，以及一反印象主义、立体主义的保守和拘严，否定了物体的固有色，注意包裹着物体的“氛围”，而赋予视觉的“动”的影像。如一匹跑着的马不

只四足 可以有许多的足。他们的观点是在一切的未来 否定已往，表现宇宙的动力。此派对以后的新派系，有深重的影响力，尽管它本身寿命不永。

立体主义可以说是对空间的扩展；未来主义可以说是时间的延续，各种流派虽然彼此相反动，但在某方面的意义上毋宁说他们是彼此相启发。

现代绘画自这时以后有一个倾向，便是逐渐走向纯粹绘画自身的独立性的路上去。美国的画坛一向是欧洲的“市场”，但到二十世纪初，美国画家有所谓“色彩交响主义”出现 我们可了解到绘画的形、色、线与体、面的组合所形成的律动、节奏与情韵已被肯定为一种独立自足的构成。色彩交响乐派的绘画理论便是用色彩的组织来替换以往的形象，即将形象化解为色彩。后来又有以几何学为原则的抽象绘画，曰“新造型主义”或称为“几何学的抽象主义”，在荷兰展开，首领是蒙德里安。他们避免感情的渗入，企图创造不受时空限制的，具有普遍性的造型。以水平线、垂线及方形的配置来构成画面，作永恒的静态的美的探索，这个影响直至今天。新造型主义远离自然形象，做纯粹精神的逐求，已为此后更新、更奇特的画派铺好了路。

破坏与否定

第一次大战时在中立国瑞士产生了所谓的“达达主义”。这个名词是从一本字典中随意检出的，他们这一奇特的命名方式一如其主张的本质一样 就是“无所谓”。大战中所表现出现代文明的破产，他们遂做一种消极的反抗与嘲讽，可谓为一种彻底的虚无主义。他们的精神就是“破坏”与“否定”，否定传统、权威、逻辑、道德……一切的旧有的存在，破坏一切现有文

化，而提倡原始本能的冲动与尖锐的个性表现。他们说：“我们知道如何创造道德与文化，但为了诚实与厌倦，我们作反文化的宣传。”

达达主义在绘画上的表现法，喜用“珂拉奇”（collage，译作“贴”）不用颜料而用纸及印刷品、实物贴到画面上。这个做法，表现了他们不但在绘画思想上一反以前的传统，而且在工具材料上，也一反传统方法，彻底地自由。其怪异之感，也是空前的。这种技法，产生了一定程度的新的造型意义。“贴”的技法，最先采用的是立体派的创始者之一布拉克，传说一天布拉克用旧画报纸修补破壁上的老鼠洞，当他对着这面破壁凝神时，发现了新奇的趣味，于是在画布上尝试以旧新闻纸拼贴的新方法。毕加索也有贴布的表现法，甚至运用了木片、五金、线绳等物。而达达派就利用这种技法。达达发生于瑞士，大战结束后流行于德国、法国，直到一九二二年为止。它短促的生命，启迪了两年后产生于法国而其影响力至今不衰的“超现实主义”。

追求梦与现实的统一

一九二四年，法国诗人布鲁东及达达主义的其他人士揭起了“超现实主义”的旗帜。名义上是反对达达主义，实质上是达达的修正与扩展。达达只是破坏，超现实主义有了建设。超现实主义的绘画是艺术家跑出了神经的直接探求的轨道，表现了潜在意识世界。这潜意识世界充满了惊奇的幻象与对未来合理世界的梦想。这个文艺新派由生理学通过心理直探人类最内里的现象世界，再向外开发成为非理性的、无意识的绘画行为。这种梦境的探求，不是逃避现实，他们认定诗、爱情、自由是人类解放之希望。但布鲁东他们所寄托的人间天国并不是现实的，不

是客观的 故永远只是一种期待,一种追寻。他说:“在梦及神奇的希望中 人类宣泄自身。”为了发现真正的存在 超现实主义者们揭发虚伪的现实。

关于超现实主义的“追求梦与现实的统一,利用人类的潜意识活动来表现艺术”的主张,源自二十世纪初奥国维也纳大学著名心理学家弗洛伊德的精神分析与潜意识心理的发现的发现。他以为我们的梦都是白天受压抑的意志与欲望的表现。这就是通过了梦的行为变相发泄了个体意识的行为。中国人所谓“日有所思,夜有所梦”,恰好暗合了这个对于梦的解释原则。他对人类潜意识的发现,以为人类不自觉的心理常常影响到自觉的心理。超现实主义作家们努力追求的就是这种无意识的心理世界。昔日的艺术家向着现实,而超现实艺术家向潜伏于现实下面的人类心灵内里世界去搜捕,这是空前创举。而人类潜意识世界是游离混杂的,故超现实主义作家的表现手法,注重生理的自动性——即排开理性、逻辑、传统习惯而推崇直觉、追求下意识的潜在力与心灵的自动表现。他们的技法有达达主义惯用的“贴”。还有“摩擦”及“誊印法”。为了表现一个全新的世界 技巧的开拓 材料的扩充 给现代画家很多启示。超现实派也有状似写实的作品,但形象均是经过了幻想“曲解”与借联想而来的噩梦一样的“变形”。如西班牙的达利 画一个女人,身体中可开出一串抽屉,他的作品以令人措手不及的惊怖打动人心。

从立体派开始将物象的形体解散并重新组织,彻底改变绘画的旧观念与传统法则以后,演成以“抽象”为主流的“现代绘画”。这“抽象”二字 绝不能理解为一个派别,而是包括了立体派以来所有现代绘画的流派中不以旧形象为表现的绘画。或凭直觉从抽象出发,或从具体形象提摄其构成元素化为抽象的造型 都属于我们说的“抽象绘画”。

二次大战后欧洲的存在主义，以其反理智的悲观的、虚无的、否认一切价值的哲学思想，都与文艺密切结合着。他们以为宇宙与人都是荒谬的、没意义的、走向虚无毁灭的，而人则是彼此陌生的、孤单的、彷徨于荒漠的天地间一个为了死亡的“存在”。在绘画上，有回复到以具体形象为表现的倾向。但现代的具象绘画，绝不再是印象派以前那种具象，而是和现代抽象绘画一样，在精神上有强烈的现代思潮的感应，在造型上也是具备了充分的现代性格。所以绘画到目今的情况，技巧包罗万象，无奇不有，但其精神都是现代的。即使具象，也非写实主义时代的那种形式。当前的世界绘画，已非“抽象主义”一词可笼统概括，它已有数十年历史了，里面包括了许多派别。这数十年来美术史上不断涌出的流派之繁多，我们可以断定今后也将有不同的新主义出现。而无论如何必遵循一个原则：必将更自由，更富发现精神，又更觉悟到与人类自身有密切的关联性，则任它如何变易，艺术才不至于走到毁灭之路。

最高度的“真实性”

现代艺术的中心，当然以法国为主。然而当今在世界艺坛大放异彩的纽约的绘画，已建立起艺术新都的地位，与巴黎平分秋色，而且以它更雄浑的朝气取代巴黎领导世界画坛，至少有十年之久的时间。美国在文艺方面的历史很短促，所积累的传统也很薄弱。正因如此，美国有他适应现代机械文明的灵敏性，不像欧洲或东方古国受到深厚传统的压抑与既经养成的“老成”性格，而是富于创造力、富好奇心、活泼、一无羁束、能容纳各方精华的。加上自伍德（美国二十世纪前期画家）以来美国画家对乡土观念的重视。当美国画家不满足于在文艺方面充当欧洲文艺的殖民地，不满于成为欧洲文艺潮流的一个支

流，他们在本世纪初推翻了“学院主义”，猛烈吸收欧洲艺术新潮的营养，抽象绘画遂在纽约蓬勃壮大，而出现“纽约画派”，即抽象的表现主义，也可称为“行动画派”。他们择取了超现实主义以潜意识为创造力的观念，以为绘画的过程就是动作，一种即兴式的自动宣泄。与中国人所谓“意在笔先”、“胸有成竹”正相反对。这种自动主义以狂烈的冲动指引手在画面上毫无计划地泼洒涂抹。也有将中国的书法线条的抽象美引入画面的，也有着重色彩的组织的。迅捷地记录了个人无意识然而更真实的心灵感应。

但美国最富独创性并震动世界的艺术，应推六十年代“普普”艺术的盛行。它是经由达达主义、超现实主义及抽象主义一路走来，加上了对现代机械文明的正视，将抽象绘画以来个人中心的内在世界拉向目今的物质世界并以现代美学的观念重新正视这个现实世界。而他们绝不同于以往的自然主义或写实主义之重视自然与世界，或再现、描写自然与世界。他们不用传统的工具材料，而把日常生活中的罐头盒、汽水瓶、商标、照片……直接搬上画面，追求了最高度的“真实性”。“普普艺术”被讥笑用商业广告的技巧来适应消费者的心理，或讥为垃圾堆似的绘画。但我们不得不承认它在题材的新发现上，在材料的新发现与应用的手法上，以及新的空间处理观念上均有其创造的意义。正如“达达”之影响了“普普”；“普普”在西方美术史上也别具一格。

继“普普”之后，在美国有又“欧普”的艺术诞生。它是继承欧洲的视觉艺术（上面所举的几何学的抽象主义。如蒙德里安的冷静的、非形象的纯粹造型绘画）的发展。配合机械功能的，发挥绘画的“设计思想”，类乎建筑图则与图案的视觉上的幻术，但美国的“欧普”艺术比欧洲的“新造型主义”（即几何学的抽象主义）更渗入“个人”的情绪。

艺术即人心

现代艺术思潮的波澜，正如现代世界的波澜一样是永无止息的，浩荡壮阔的。一个波澜的起伏，必有其时空与人的因素。即使在你个人认为荒谬绝伦或艰涩不解的东西，只要它业已是一个真真实实的“存在”我们便不能不正视它，不能不以思与感去接纳它，批判地了解它。我们得了解现代的艺术企图打破以往的旧观念，再现的、描摹的、解说的、图解的……扩展到空前未有的广大的程度。科学、哲学、心理学以及其他意识形态都在艺术的天地中争奇斗艳，但许多只是以学术与思想为标签的浅薄的儿戏而已。艺术家是你我同样的人，不是魔术师。艺术即人心，是一定时空中人的心声。这不应有所怀疑。过分炫奇与立异，便远离了人。

对于现代艺术的虚无、颓废的部分，我们基于了解，都应有认识与批判。我们得承认它已是一种“存在”，故必须了解它；虽然我们认识了它的存在，但我们对它基于批判的抉择，便知所取舍。对于艺术家，我们认为一味地守旧，会把自我汨没，艺术也便朽败了；一味依附潮流，仰人鼻息亦一样将丧失自我。必须把握住艺术的本质，从自我忠实的感受中去认定，则潮流急遽的冲击只会益增我们自己创作的活力，获得启示与借镜，绝不至于使自己漂浮其波涛之上，无所适从或任由摆布。我们的信条应是：不是肯定，不是否定，而是了解、批判，最后终是创造。

一九六六年四月

【绘画与哲学】

有意识的行为

文化无疑地是人类行为。按行为 (behavior) 在人的范围内必包括两要件：一是具有目的的，一是具有意识的。也即是人类的行为由一个价值的“选择原则”所指导。而价值判断是由一个人对宇宙人生的根本认识——亦即哲学——而来的。

传统哲学在“哲学”的概念上没有一个统一的答案。但我们从那些莫衷一是的答案中，可以看出两个倾向：一是偏向于纯属认识之存在判断，一是偏重于情意之价值判断。而照杜威的简明的说法，哲学第一步是清理观念，其次是指导行为。我们以为，不论各种不同的哲学主张有怎样的不同特色，学问总不应该叛离了人类自身的利益，反而成为向人类施威吓、示炫耀的一套诈术。哲学从人生生活中产出，在人生生活中实践验证，并使人减少愚昧，增进智慧。

绘画是一项人类的行为，它是文化的一部分，所以它是一项有目的、有意识亦有选择原则与价值取向的文化行为。其价值取向毫无疑问地受制于哲学的观念。斯宾塞 (Spencer) 在《自叙》之序论中说：“感情要素对于思想系统之起源有重要的关系，或者甚而至于与理智之重要相等。”杜威在《哲学的改造》中大力抨击正统哲学的谬误之后，对哲学的由来做了更新

的解析。他说：“哲学不是从智识的材料里发源出来的，是从那些社会的、情感的材料里产生出来的。”绘画在这一层意义上，与哲学是相似的。艾里斯 Havelock Ellis 说：“一个人的哲学信念便是一个人借以生活之见解，或者是他生活中的信仰。”哲学遂成为统领一切行为之学问。

由此说来，不单是绘画必然表现了一个人的哲学观念，甚至一切有意识的行为，都表现了一个人的哲学观念——每个人都有其哲学观念；哲学是最深奥又是最浅显的东西。士君子有之，匹夫匹妇亦有之。正如庄子对东郭子问“道”之答，庄子说：“道”无所不在，又在蝼蚁，又在稊稗，又在瓦甓，又在尿溺中。而哲学普遍在人生之中，它只是人对宇宙人生的态度之系统的见地。

艺术是现实的批判

然而哲学在绘画中绝非浮现出概念性的教条，也即是说它非“显”的而是“隐”的。它的表现必得通过两道关隘：一是作家对题材的感受与构思，一是作家用以传达此感受与构思的手段。依照上文所述，哲学观念影响（或说规范）了感受与构思，自无疑问，而哲学观念同时决定了“手段”的“选择原则”。这个过程，就是绘画最重要的工作——造型。所以美术更确当的称呼应叫“造型艺术”（plastic arts）。

“造型”本身就是以一种哲学的观念为指导的将美感情操诉诸视觉形式的创造性工作。也即是审美观念创造之形式。自印象派以降的所谓“现代绘画”，便是强调造型自身的重要性，使绘画脱离了宗教与文学的羁束。我们可说现代绘画是比较纯粹独立的，因为思想观念与情感直接成为造型，这是一大改革。

如此，艺术史的演变我们可以大略分为模拟的美感（模

视官所见的一切自然物)、传达的美感(传达宗教与文学的主义)以及表现的美感(现代绘画之所着重者)。

现代绘画步入一个新境界,无疑地是可歌颂的;但是有一个隐忧如暗影一般随着出现,并掩盖了它一部分的光辉。而且此暗影逐渐增大,似乎宣告了现代绘画之陷于危境。此危境不止在于它与文学、诗、道德观念脱离了关联,成为“不可说”、“开口便错”,只许看(完全靠 visual)而且实在是因为它没有哲学,杜塞了沉思之路。

在美国一位研究艺术的朋友的来信中,说到美国目前的绘画只讲求建立风格(stylistic approach),只谈形式(style and form),不谈思想和哲学。在我看来这是与社会的病症同出一辙的。正如最近台北放映描写青年犯罪事件的美国影片“冷血”一样,那种杀人行为是出自一种“没有动机的动机”。

绘画丧失了“目的”与“意识”恐怕已不是一种文化行为,故没法做正确的评价。不但绘画艺术的崇高意义跟着失去,绘画艺术的严肃性也荡然无存,降为与抽烟喝茶一样的“生活”。充其量亦不过是生活里头一些点缀而已。

从“艺术是现实的批判”这一严肃的角度来看,西方的绘画在目前只有超现实主义与表现主义当之无愧。哲学与诗被它导向一条由造型做媒介的新路,引发我们对宇宙与人做新的评估。在变幻万千的现代世界绘画中,是唯一使吾人感到震动与深思的。而它源于欧洲,与欧洲的传统是紧密相接的。

哲学随着历史的流动而变易,故绘画绝不致因哲学观念的存在而僵化。它是互相关联、共同变迁的。如此一来,艺术方不丧失了历史的关联性(historical sequence)而达成它的文化使命。

那么,我们对于艺术的评判获得了一个准则;即把受评判的作品从历史的观点来衡量。看它对“过去”做了什么批判,如

何继承；又看它对“未来”做了什么展望，有何启迪。此处所说的“过去”与“未来”兼指思想史与艺术史上的。因为照我的观点来看，两者是血肉相连的。

以上所论，是哲学与艺术客观上的关联性。但在艺术家的创造过程中，却常常不是有了清晰的思想，然后依此思想去制作艺术品（虽然这种方式亦有之，但依此程序往往反而制作了低劣的作品），而是依赖锐敏且强烈的感受力以投入创作。不期然而然地，作品隐约地表露了作家的思想观念——具有文化意识的哲学观念，虽然不是哲学本身那样的具有明确性、系统性与完整性。哲学家是判断上的先知先觉，艺术家便是感受上的先知先觉，而两者时常互相映发、互相促成。在这个意义上，艺术不是孤立游离的，简直就是整个文化之综合的表现。

绘画的“时代意义”

美国的现代绘画不可否认地展示了一个崭新的天地。其流风所及，可说凡与它发生文化交通的地域无不受其感染。将绘画与生活结合，在美国并不是更深刻地、含批判的又富启迪性地表现生活，而却是将绘画“物化”，成为生活中的一种“物质形式”或成为反映物质形式的“镜子”。除了有意无意间流露了一点对现代机械文明的怨艾之外，几全取消了思想与哲学的内蕴。绘画成为一种“物质形式”之外无他，便只成为最单纯的（这个形容词在我的用意该借用英文的 simple 而取其贬义）一种实用美术（我绝不看轻实用美术。但作为“绘画”，既失去自身的特质，又缺乏真正的实用性，便形同垃圾）。英国画家雷诺兹（Sir Joshua Reynolds）一九四七年在《艺术史之文学的泉源》中曾说：

当求新奇之心只是出于懒惰和任性而为时 是不值得批评的。

我们固然不能免于时代之困扰，而且还有我们自己的问题，故应有立于中国人自主地位的种种理想与批判。中国的文艺传统从来不离开人的本质，亦即人本主义的本质。所以中国的艺术传统即使有让人诟病之处，但它的基本特色是不至于引导艺术走上“物化”的危境。

中国的艺术精神本质主要是道家的自然主义，亦即它便是中国艺术的哲学背景。在目前，中国艺术应该保持人本主义的本质，但老庄的哲思必须再思与重估。因为逃避文明的实际环境在现代世界已只是一个无法存在的乌托邦。无法存在是因为科技的力量扫除了纯自然环境。而无法存在便无体验之可能；无体验之可能便不成为现代人的切身感受。故这种“感受”若 在艺术中强为表现，便成为抄袭古人的感受的矫情之作，失去时代意义。而毫无批判地接受了美国的现代画，便更是完全失去现代中国人与艺术独立自主精神的抱负与志气。

一九六八年十月

【艺术行为之目的】

象牙塔与困兽

我在《绘画与哲学》一文中 指出了绘画是一项文化行为，因而是有目的、有意识 亦有选择原则与价值取向的。艺术创造的价值判断是由一个人对宇宙人生的根本认识——亦即哲学观点——而来的。本文拟讨论艺术行为之目的的性质。

在不同的艺术家与评论家心目中，对艺术行为的目的有了不同的观点 所谓“无所为而为”所谓“为艺术而艺术”以及康德的“无关心”说，都对艺术行为的目的提出了十分超然的妙论。艺术有时入于象牙之塔 并非坏事 问题是一个艺术家的天秉与修养的厚薄程度不一，对艺术的向往的热诚与恳切虽然是相同的 但缺欠对人类文化的“道德心”之体认与修养，一般粗浅的艺术家或初学者很普遍地抱着“欣赏技术本身与渴望投入艺术此一‘游戏’之中”的想法，以为艺术是一个“遁逃藪”以逃避一个人对“文化”的责任（此责任即我所称为文化的道德心者）。而以为沉湎于艺术中是一种单纯的享乐；与人生、社会、文化脱了节 便成为了艺术的忠贞信徒 以为如此便寻到了艺术之“超越性”领略了艺术的崇高 远离了尘世的卑贱与庸俗。这种人在东方便以刘伶、嵇康为景仰的对象 在西方则信奉柏拉图的几句话，说艺术创作是靠灵感，当灵感来时其

人便失去神智 心灵出壳 有如缪斯的“疯气”附身 或如莎士比亚所说 疯子、爱人和诗人都是由幻想构成的。

“艺术家”在世俗眼中有时崇高 有时却为嘲笑之对象 就因唯美主义使艺术家自囿于一个孤绝于社会人生文化之外的狭窄天地中，成为一群困兽也似的特殊人物。不说俗众投以不屑的眼光固无足重视，而艺术家与从事其他文化领域中的专家、学者之间 无法取得深切的了解与融洽的同情 却是一个严重的问题。

艺术创造的理性成分

灵感是促成创造行为的起因；但即使灵感之来有时确如狂飙急雨，他与疯子或小孩无意识的行为是断然不同的。艺术家的灵感毋宁说是其艺术素养为某一时空因素所触发的激情与顿悟。虽然好似天马行空 但绝非空穴来风 自有其先期具备的条件，此条件即一个艺术家对人类文化的体认，宇宙人生的观感，文艺的修养，以及价值判断之基本原则与感觉的锐敏性等。这些东西构成了艺术家的艺术素养，也便构成艺术家作为一个“人”的人格特征。这里面不单是唯情的，而且包含了理性 这是十分重要的。一般人只强调艺术行为的感情因素 忽略了理性作为选择、判断的主宰，它是隐藏于灵感的背后，构成“意识”的事实。任何一种感觉与情感，非经意识之梳理与组织，是无法达到完美与和谐的表现的。

一个艺术家在从事创造时，不唯是感情在跃动，而且带有批判的意识，他晓得通过什么样式的门道，他的感情与思想可以以一个最适当的方式表现出来，达到最深切而圆满的程度。所以否认艺术创造的理性成分，那个创造行为在价值判断的严格尺度之下要大打折扣。而理性的选择 便是价值取向 便是有

目的的行为。所以一个作家或艺术家一生的作品，往往可以显露出其思想风格与形式结构上变迁的痕迹；即使他一生中受到无数灵感的袭击，但这些灵感在艺术中的表现，绝难逸出他的人格特质或审美情操的基本范围，与无意识的疯人的行为是绝然不同的。即如超现实主义在绘画中的表现，绝不止于把梦魇、幻觉等表达出来而已，它是借助无意识心理所揭示出来的深邃的“内在”提到意识层面来认定其价值并做批判。他们与精神病患的作品是绝不相同的。超现实主义是借助一种特殊的心灵探索方法去反映内在的真实；以文化意识的价值观以判断之，它一样是有意识去表达意义的行为。

我以为以艺术行为的目的论，来判断现代驳杂狂乱的艺术派系与其作品的价值是一把犀利的标尺。“创造”二字不单纯意味着新奇而已；新奇只是创造的行为结果之一属性而已；有意义的新奇，才是创造的本质。所以无意义而新奇或者有意义而重复陈旧，都非“创造”的本义。

目的·风格·表现

但我们谈到“目的”，很容易为一些艺术至上主义者，误认为功利主义或者政治宣传或者道德说教，实在说，这些浅鄙的目的是任何一个艺术家所不屑一顾的。庙堂文学、形式主义的“八股”、“院体”……含有露骨的、压制灵感自由的“目的”的“创作”，在文艺史上不是上乘之作。我们所注重的“目的”，乃是含有文化意识的创作方向，有价值判断的美感态度。它对过去的承受，对今日的批判，对未来的展望有鲜明的态度。

每个艺术创作者容或有相近的“目的”趋向，但是各人在作品中所流露的风格却绝不相同；也就是说，通向一个伟大的目的各自有不同的路径。艺术形式、风格、技巧之多样，却是没

有一个固定的律则可资依循，更没有一些创作条规或画法要旨可以机械地遵从。艺术创作的目的是艺术家自定的，不应该朝着传统或大师已固定的目标去运作。所以“复制品画家”虽然可以有了与原作相当的制作技巧，但他只是重复原作，与创作的意义相违背，那种技巧只能称为技术。如果有一个画家创造了一种风格，以后不断搬演，这时他的创造力亦在第一幅以后便失去了。

中国绘画的教授法一直在错误的观念中，以为有某些固定的方法使每个人经由技术的操练而可达到一个目的。这种操练可说是“非艺术行为”。因为目的随时间与人的个性的不同而不同，通往目的的方法亦异，我们可以说没有一个固定画苹果的方法可供人人采用来作画。传统画派虽然保持了一些僵化了的民族性，但对于时空与人的变化因素均无所表现，即时代精神与个性色彩付诸阙如。

而西方最前卫的绘画，虽然没有中国传统画派这些严重的缺陷，但它的“目的”离开理性的意义的追求，只是情绪与感觉混乱的发泄，注重“表现”这一单纯行为，忽略或降低目的的崇高性，流为“生活的工具”。西方现代实用美术因绘画的滋养而丰腴起来，生活环境与器物因此在视觉上显示出优越的造型，但绘画本身因自我放弃而呈现贫弱而苍白，这毋宁是一件可忧的事。

现代艺术之路

许多以“前卫”为最高荣誉的艺术者愤愤于工具材料的局限性，故工具材料之革命性的尝试为最热心的工作，几乎成为其“创作”之全部能事。老实说，这种工作是工艺的而非艺术的；固然工艺不必轻视，而且工艺亦可回头提供艺术创作某些

贡献 但两者是不能混同 因为两者在目的上是不同的。如果说“打破其不同目的之旧观念”便是新创造行为，那么创造二字已不复含有可敬成分，绝非将任何秩序与目的做破坏而后可称“创造”。醉心于物质材料的工艺式的“新艺术”徒然暴露了物质对心灵的奴役 因为原始材料（如木板、铁片等等）在表达有文化意识的心的创作上 实是最大的不自由 最大的局限。有如一个狂人梦想将社会上的道德法律悉数取消，便可以过着最自由、最快乐的生活，事实往往相反。古典主义之遵从理性一面，仍然使我们对它有永远不减的敬意。

最近有一机会在美国朋友家中看了一部介绍美国当前写实派大师怀斯（Andrew Wyeth）的电影，他完全运用传统西洋画的工具与材料，技巧也是写实的，但他表现了现代的精神本质的一面 被遗弃的破落的乡村 现代人的孤独感 生命永恒的挣扎之惨痛，厌倦机械文明的冷酷，描写老弱孤苦无援之悲凉的内心世界……我觉得他有一个基于文化意识的道德心，他的绘画是深刻的、隽永的；而且他的画表现了他鲜明的人文主义的精神 是感慑人心的 使我觉得工具材料不过是微末之事 即使在传统工具与写实技法中，只要有个性的创造，依然可以显示出一个新天地。怀斯的画作为一个例子，让我们对艺术的本质回头检省，也让我们对工具材料的体认有了一个更深入的了解。

艺术像大海，浮动于水面的浮沤与白沫虽然那样鲜明引人注目 但瞬息即逝 而深海中的强流是鼓动潮汐的原力。

一九六九年四月

【绘画与文学】

绘画与文学究竟因素之比较

广义的“艺术”包括文学。绘画与文学在艺术中为两个独立的门类。依照艺术分类的原理，它们可以说是依据它们与自然的关系之相异来分类，亦可说是依据它们诉诸吾人不同的感觉来分类，而且亦可说是因为表现媒介的“符号”本质之不同来分类。下面依此分别论述。

绘画倾向于客观物象的再现，故与自然的关系最近，称为“模仿艺术”文学以诗为代表，则倾向于主观情思的表现，与自然的关系较远，为“非模仿艺术”。

说到模仿 (imitation)，我们得从西方文学与艺术之源头希腊说起。柏拉图认为透过我们感官所认识的宇宙自然只是一个感官的世界，另有一个超乎此者为理念的世界，乃为自然之本质。感官世界只不过是理念世界的表象或其呈现 (appearance)，亦可说是理念世界之赝品或模仿。诗与画就是对这个模仿之再模仿，可说假之又假，故诗人与艺术家可说是谎言之制造者，哲学才是探求理念之学问。他这个说法虽然蔑视艺术之价值，但确立了“艺术模仿自然”的理论。亚里士多德发挥了这个见解，亦纠正了柏氏的偏见。他认为艺术所模仿的对象并非感官所拥有的物质世界之真实，而是理念世界所必然或希冀

之真实 此为更高之真 (a higher reality)。他说历史记载特殊，诗歌借特殊发扬普遍。前者是已然、个别的；后者是必然的、理想的、寄寓着理念的典型 故诗比历史更含哲理。亚氏这一番名言 不但确立了艺术之崇高价值 而且扬弃了“模仿”即抄袭自然的观念 而赋予“模仿”以“创造”与“表现”的意义。

从柏拉图及亚里士多德的模仿说中，我们可知艺术含有二要素，第一是模仿（若仅做到对物质世界外相的模仿，便沦为自然的赝品 毫无价值 若完全抛弃感性形式来模仿理念 则成为理性对终极真理之探求，便变成哲学而非艺术了）。亚氏虽然认为模仿对象不是物质世界外表的形式，而是理想之形式，亦即含有理念之创造活动，但艺术之模仿是凭借感性的媒介。在诗学第一章他说：“大体言之 所用媒介物不外韵律、语言与谐音。”（指诗与音乐而言）第二就是“理念”。艺术失去此一要素 即无普遍性 无永恒性 即为谎言。引申之 我们可得到艺术本身是由两个部分血肉相连的结构体，即一是模仿自然之感性的形式，一是蕴含理念的内在精神。前者是具体的 后者是抽象的 显然绘画与自然实体的外相关系最切近 诗文、音乐与自然实体外相关系较远。（所谓模仿艺术与非模仿艺术只是相对的说法。亚里士多德在政治学中说“音乐是最富于模仿性的艺术” 亚氏所言“模仿”与柏氏不同 实则其意义与“表现”相同。）音乐与绘画是姊妹艺术中两个性向的极端，即音乐较绘画为抽象的 而文学则居两者之中 它或倾向绘画 或倾向音乐。相对地说，绘画侧重模仿自然之形式，文学则侧重表现精神。这里对文学与绘画并无褒贬的意思，我们只是从它们与自然的关系上来追究其本质。

再从它们诉诸吾人感觉不同的特性来说。

我们认识宇宙自然最基本的感觉即时间与空间的感觉。时间是事态的次序 空间是实物的次序。我们常拿两根作“十”字

交叉的直线来表示“宇宙”的概念。纵线是时间(宙)横线是空间(宇)。艺术依感觉的分类便有所谓时间艺术(音乐、诗、文学)与空间艺术(绘画、雕刻、建筑)两大类。文学在宇宙的十字坐标中是纵线;绘画则是横线。它们的特质在这个坐标中已有很明显的启示:文学是在时间中叙述动作;绘画是在空间中描写物体。一动一静,一叙述一描写。这就是文学与绘画很重要的不同因素。亚里士多德在诗学中早已说过:“以颜色与形状作为媒介物模拟与描绘出多种事物。”(第一章)“模拟者的对象表现为动作中的人。”(第二章)文学与绘画以不同的媒介来诉诸不同的感觉,他们就不仅在外表不同,而且其特质亦异。绘画是以视觉为对象,音乐以听觉为对象,文学尤其是诗有听觉之因素(声音美),但其需要视觉,却不能说文学有造型之美(即诉诸视觉)因为视觉之于文学是对文字符号之辨认,非以视觉欣赏文学(或说诗歌有文字构筑之美,故取得视觉艺术之某些特性,但诗歌在文字之排列上所呈现的绘画与建筑之美,到底是微乎其微的),至此,我们已触及绘画与文学之“符号”的特性的问题。

文字与造型艺术的形、色都各是一种符号(symbol)。符号是人类文化中最伟大的创造。符号有它的意指,此即符号的意义,但不同的符号有不同的样态。文字的符号是最高层次的、抽象的,它可以表现感情,更可直接陈述思想,而绘画符号是比较低层次的、具体的,它的意指的样态主要是形式(form)。文字符号(也即语言符号;文字与语言是一物的两面)要发挥其功能,便在连贯的运作,故它的特性是时间的延续为其施展本领的最重要条件,绘画符号要发挥其功能,则在于铺陈的展示,故它的特性是空间的延展为其施展本领的最重要条件。明白了文字与形色——文学与绘画所应用的两种不同媒介在符号本质上的差别,才能从根本上来探索文学与绘画的本质之特性、异

同与关系。

文学所使用的文字符号，它本身既是抽象的，要表达具体的感情，有其困难（最抽象的文字符号如数理符号、逻辑符号，只能用于“运思”绝无“表情”的能力），但我们知道，文字语言可“认知”亦可“表情”。不过，我们得了解文字“表情”的方法。这个方法我们可说是间接表情法（直接表情只在于少数感叹号如“呀！”“唷！”“嗨！”等极简单的感情），说它是间接表情法，就是说它在文学中的“表情”是通过对具体形象或事件或动作的叙述，然后达到“表情”的目的。而我们上面说过，文字运用的特性是时间的延续，所以文学最善于叙述“动作”。但这并不是说文学就没有描绘空间中展现的“物体”的可能性；文学一样做得到，不过，它要把展现在空间中的“物体”以时间的延续的方式来模拟，即是说，空间中存在的静止的物体，在文学中的表现，须被转化为时间中流行的方式出现。

好比这一存在方式的特性被文学“翻译”为另一存在方式的特性。举例来说：一棵树在绘画中的表现，就是形与色在空间的展布，我们在一瞬间可以获得对这棵树一个完整的印象，引出一个虽朦胧但完整的感觉，文学不可能如此。文学要“描绘”一棵树，都变成“叙述”——从树根、树干、树枝、树叶、形状、色彩、与周遭的关系等来叙述，这一连串的叙述就把空间展布的一棵树变成时间流行的一棵树来“描绘”了。故一个静止的物体似乎变成动作的物体。所以我们可知文学最善于叙述动作，描绘物体不是它的当行出色的本领。再进一步，文学以文字来叙述，固然可以代替描绘，可以弥补文字的缺陷，但它不是与绘画的描绘立于相等的地位，就“描绘”的效果来说，它应自叹不如，但就主观的表现来说，它有它自身的特点，却又非最善于“描绘”的绘画所能具备的。那就是说，文字本身是表意的符号，表意的符号本身不完全与它所代表的事物本身相等，这是

语言文字本身的重大特性之一，亦就是所谓语言不止传达观念，而且亦影响观念的道理。语言在传达中把它所表达的事物化为概念表示出来，故它时常不易做到确如其分，不是增添，便是缩减，或者歪曲，或者疏漏，或渗入其他联想。故文学的表现更主观，更含蕴着判断或评价。所以文学的表现，最具有“意义”(meaning)的特性。譬如在绘画中画一朵“白云”，只是形与色的表现，其形色十分清晰，其“意义”却甚“含糊”。文学中“白云”两字就相反。在感觉上说，其“形式”十分模糊，我们要得到“白云”一物的印象，须在以往的经验中寻找。每个人都有他对“白云”一物的以往经验，且各自不同。而且每个人对“白云”所产生的联想又大不同，此与其教养、个性、种族、文化背景等都有关。可能有人对“白云”的观念因为中国文学的影响而联想到高洁、自由、隐逸、闲适等等。可见文学的表现，主观性强、含蕴“意义”丰富而广袤。这不是绘画所能做到的。

但绘画亦自有其特性（优越处与缺陷处都构成“特性”的内容）。我们同样从其符号的特性上来探索。

绘画符号比较具体，本身不含概念，不是象征，故比较客观，亦就不含蕴意义（我说绘画符号，即形与色这些绘画元素，不是说绘画本身不含蕴意义）。它最善于表现空间展布的形式，所以它最亲切。这些是文学做不到的。另一方面来说，绘画对时间的延续、动作的表现最感棘手，因为其符号特性限制了它。要在绘画中表现时间的延续或动作，它便要以空间的展布的方式来模拟；在时间中动作的物体，在绘画的表现须被转化为空间铺陈的形式出现，亦是一种“翻译”。譬如要表现一个男子在树下等待一个女子到来，“等待”的长久过程在文学的叙述是轻而易举之事，可以先叙述他兴冲冲而来，继而踱步，继而看表，以至焦灼不安的心理过程等等；在绘画中以描写来代替描述就很困难。但困难亦非绝对不能。比如说绘画他丢弃在地

上的烟蒂之多，可以把表现时间的流逝代以空间的形式来达到。当然，表情及姿态亦是帮助表现的方法。这个例子在文学的叙述可以很深入而细腻，但在绘画便如漫画一样，无法有深刻的表现力。此外，对动作的表现来说，绘画只能选择这个动作过程中最具代表性的“一点”来“描绘”，以求达到代替动作的“叙述”。这都是绘画本身的局限。在空间形式的展示上，绘画予我们的感受最直接、清晰而具体生动，但在意义上比较起文学来，绘画比文学来得模糊而隐晦。

绘画与文学有这些不同的特质，所以它们是各有性格；在题材的选择与表现的角度都有所不同。文学艺术家都能一定程度地克服作为表现媒介的符号本身的局限与困难。伟大的艺术家时常向这个局限与困难挑战。如以音乐表现月光；以绘画表现“踏花归去马蹄香”（视觉表现味觉）；以文字表现“阿房宫”的形色与琵琶的声音（白居易的《琵琶行》）。我们既要了解不同艺术门类之特质、差异与关系，又要了解它们的共通性与这些特质的突破与转化之可能。所谓“从心所欲不逾矩”，正是艺术最高造诣的表示。注意“从心所欲”与不逾“矩”，两者是对立又和谐的，构成了一个统一体；一切艺术到了最高处是殊途同归的。）

绘画与文学之关系的地域及时代之比较

为叙说的方便，我采用简单的二分法：地域分中国与西方；时代分古代与现代。这个粗略的方法，只为比较研究之方便，不得不如此。这篇文字是专题的研究，不是历史或流派的论述。此分法并没有清晰的界线与严格的意义。而站在中国人的立场，本节偏重于中国文学与绘画的关系之探索。

绘画与文学两者之间的关系，从符号的本质来说，中国与

西方很多情况是相同的。这亦可以说同样作为艺术中的两个门类，它们自然有基本上相同的关系。比方说文学不分中西，同样除了表现思想、意义外，还包括形象的美与音乐的美。绘画不分中西，除造型的美之外还蕴藏着意义与思想。即是说，不论中西，文学与绘画两者的密切关系与共通性基本相同。但是性质与程度上的差异却也是存在的事实。

在中国，诗文与绘画到了成熟的阶段，其关系是密切无间，互相包孕，互相映发。说它们密切无间简直是多余的一句话。事实上，它们时常作为一个艺术整体出现。诗、文、画、书法都只是构成中国艺术的有机整体中的部分。在“中国画”中论及“诗、书、画”叫“三绝”，论及诗与画的关系曰“诗中有画，画中有诗”，这些都是耳熟能详的老话。中国绘画与文学都各自突破不同媒介之符号特性所造成的局限和困难，共同达到圆融会通的境地。

中国文学表现视觉的直接观照，即在时间中表现空间的感觉，常利用空间意象在时间中的视觉次序的前后左右的延展来达成如同绘画一般的功能。我且举古乐府中大家熟悉的一首为例来说明我这个说法：

江南可采莲，莲叶何田田？鱼戏莲叶间：鱼戏莲叶东
鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

关于这诗的视觉意象的展示，我们先看“田田”二字。描写莲叶以“田田”二字，就其意义上说，并无什么可以延引来形容莲叶的。就声音说，“田田”即“阗阗”、“嚶嚶”，训盛声或盛貌。《尔雅》与《礼记》都把“田田”作墙壁崩坏砰然大声解，则于莲叶之描写犹风马牛不相及；若说其读音饱满圆滑，其联想及苍翠之“田野”而有绿色的暗示，似乎都只是勉强说法。我

觉得以“田田”来写莲叶，是以其视觉上的依据。打破了文字符号表义的局限，这一首古诗在文字运用上的创造性，就已达到惊人的成就。按“田”字从篆书到行草，它都是由圆形而方形而方中带圆形，就“田”字的视觉效果，它与莲叶的形象之密切关系，不是可“想”而知，而是可“视”而知了！

其次，自“鱼戏莲叶间”至终了五句，都是复沓句。通过“方位”的“描绘”，增强了视觉的效果，这就是中国文学中视觉表现之绝好例证。自然，单以此例，不足以说明中国文学普遍包孕视觉意象之特性。事实上，我们只要翻翻古诗文，从这一角度去发掘，我们可以随手拈出无数好例。如王荆公“春风又绿江南岸”之“绿”字，亦是表现所谓练字的功夫，无非是增加了色彩的视觉效果。为减省篇幅，我只再举大诗人王维的诗来说明“诗中有画”的事实。

大漠孤烟直，长河落日圆。（使至塞上）

唯看新月吐蛾眉（赠远）

雨中草色绿堪染，水上桃花红欲燃（辋川别业）

江流天地外，山色有无中（汉江临汛）

好了。我们看看这些句子，它着意在展示画面，不在叙述作者的心绪，这就是突破文字符号局限困难，转化为空间的、视觉意象表现的手法，这就是诗中的“画”！

在中国绘画中，亦一样表现出与文学的密切关系。传统中国画，其意境、内容精神，是文学的，其表现方法，亦很可惊异地向文学转化或靠近。

从内容看，每一幅中国画都是文学假借形色的出现。以山水为“正宗”的中国画，每一幅都是一篇魏晋人的诗篇与文章：或为郭璞的游仙诗，或为左思的咏史诗，中有名句：“振衣千仞

“濯足万里流”多少中国画题上这句话)或招隐诗或为陶潜的《归去来辞》、《桃花源记》或如王羲之的《兰亭集序》。乃至如唐诗、宋词……不胜枚举。我们可以说中国画是中国文学的插图或图解 中国文学是中国画的注释、发微或序跋。其关系之深切 无庸多说。

中国画的技巧之向文学转化或靠近,就是说它在空间的展布中表现了时间的延续,它在视觉形式中着重意义的灌注。即是说,中国绘画表现媒介之符号之局限或困难常为中国画家所突破而向文学的特质转化或靠近。所谓“意在笔先”与“意在笔外”;“笔”是绘画的,“意”是文学的。文学以“叙述”来模拟绘画的“描绘”,是间接的表现法;绘画以“描绘”来模拟文字的“叙述”,也同样是采用间接的表现法。就是说绘画的形色中寓文学的意蕴,不屑于仅仅作为视觉形色孤立的追求而已。这是中国画最重要的特色之一。中国画突破一瞬间视觉的空间印象,而表现时间的流衍的例子有两方面:一是透视没有固定“视心”,即所谓“散点透视”。一瞬的视觉印象只能有一固定的“视心”,如西方绘画那样(即如同照片的透视法);而中国画是多“视心”的绘画。在同一幅画中有仰视的、俯视的、左顾的、右盼的,众多不同角度的视觉印象聚集于一画中。很明显地,中国绘画表现了时间的连续。其次是长卷的形式,更鲜明地在空间的展布中表现了时间的持续乃至动作的幻象。“长江万里图”(南宋夏圭作)是绘画的电影化,就是在持续时间中以视觉次序的先后来达成如同文学那样的功能。又如“韩熙载夜宴图”(南唐顾闳中作)以长卷的方式描写李后主的宠臣韩熙载以纵情声色来逃避做大官的苦衷的故事。通过夜宴的各种活动展示了时间、人物动作以及对韩熙载心理过程的描写。主人翁在画卷中每一场景都出现,像电影或连续图画。但场景的分划很巧妙地以屏风或道具自然隔开,整幅长卷仍然是天衣无

缝的整体结构。这种文学化的绘画只有中国画能有之。尚有大家熟悉的“清明上河图”（最早为宋张择端的一幅，我们邮票上印制的是清院本的一幅），都是在表现技巧上赋予文学表现之时间展延的特性的例子。

再依据中国“书画同源”的理论，中国画之绘画符号有其特殊的地方。就是近乎文字符号的特性。中国画技巧有许多固定的名目，一点一划含有道德与人格上的某些象征在。说它意在笔外，就是说不止在形象上表达了物象，而在意义上有所影射（如松、竹的固定与公式的画法，因为它有很明显的道德与人格的暗示），亦就是这个笔外的“意”的重负，使中国画的绘画符号概念化、抽象化了，而且失去灵活万变的特性而向文字符号的特性靠近。（关于这方面，我在一九七一年八月三日至六日在中央副刊发表《形上符号与绘画符号》一文中有较详细的论述，该文已收入本书）所以对中国画的符号特色不甚了解的人欣赏中国画不无一点隔阂。但在这里我们也更加了解中国画的文学特色之浓重。

总之，中国绘画与文学的关系不是姊妹的一对，简直是孪生的一双。中国艺术的浪漫精神、主观精神与人文主义色彩，与这个“关系之特色”有莫大的关系。此且不多论。

西方的艺术，我们从希腊罗马的雕刻及文艺复兴时期的绘画以至十八九世纪欧洲的浪漫主义止，可说文学与绘画紧密结合的情形和中国相似。神话、圣经、英雄的传奇传说等都是文学与绘画共同的题材。如罗马史诗有海神蒲塞东对揭穿希腊人木马诡计的特洛伊城（Troy希腊传说中希腊人为夺回海伦王后而攻特洛伊城，而有《木马屠城记》的著名故事）的典祭官拉奥孔（Laokoon）以大蛇惩罚之的故事，遂又有拉奥孔和他两个儿子为蛇困缚痛苦挣扎的一座雕像；文艺复兴巨匠如米开朗基罗的“最后的审判”与达文西的“最后的晚餐”及拉斐尔的圣

母像都是圣经文学在绘画上的杰出表现。

古典主义代表画家大卫 (J.L.David) 的拿破仑戴冠典礼；德拉克洛瓦的“但丁的小船”及“自由神领导国民”以及从浪漫走向写实的米勒的“拾穗”等等。这些绘画与文学密切相关，或竟是文学的再表现。最有趣的是古希腊诗人的西蒙尼德士早已说过“诗是有声画 画是无声诗”与中国的说法并无二致。

自然，绘画与文学的关系在中国的情况来得更紧密，且互相映发，乃由于西洋绘画在其哲学上与中国大异其趣。比如西方与自然对立的观念，造成严格描摹客体的视觉形象，使绘画之表现特性之向文学转化不如中国之灵便。就文学与绘画媒介之差异程度来说，远不如中国有“同源”的亲密关系。故在西方，绘画与文学只能在内容与题材上有密切的关系，在媒介符号特质互相转化的局限与困难上殊不易克服，显然西方文学与绘画比东方呈现鲜明的界限。

随着时代的演进，文学与绘画之间传统的密契渐渐减淡以至消失于无形。尤其绘画在十九世纪末叶以来一连串的大变革，显示了现代绘画与传统绘画之重大差异之后为甚。

现代绘画起自走向“纯粹”、“独立”之觉醒。从印象派以降，绘画与文学疏远乃至对立，便是对绘画表现媒介之符号特性自身之强化、纯粹化以及以大量的才华与创造力着意于视觉形式的丰富多样的拓展，建立了现代绘画排除一切文学及与文学有关之人文因素的纯粹视觉机能的“美学”。不可否认的，现代艺术掀起了视觉世界的大变动与展示了一个新的场景；同样不可否认的，这种新美学观的审美价值因为隔离了与其他人文因素的联系，造成了价值的空悬，便成为现代艺术价值判断上之难局。

凭借形式 不审意义 价值判断是否可能 这是人文主义的批评家要诘难的前提，而现代艺术不满于传统绘画成为文学的

注脚或插图，居于附庸的地位，这个觉醒亦不能不说是文化演进中的“进步观念”。对于这两造各执其理的问题，我们将在下面做一番分析判断。

绘画与文学理想的关系

现代艺术与现代世界文化在社会与伦理等方面所反映的现象一样，一方面它相对过去的历史说是“进步”，另一方面它相对于严肃人性之意志（即康德谓之“实践理性”），可说是精神之不平衡的表现。当然这只是现代世界文化转化过程中暂时的现象。

就现代绘画艺术的危机说，绘画排斥文学，却造成精神内容的虚脱，只剩下一个视觉对象的空壳。就绘画本身说，它迟早应该有一天摆脱作为文学的仆欧的地位，建立它自己的风格特性，一如音乐的古典作品有它自己的形式和独立于文学之外的艺术特性。

黑格尔说艺术为绝对精神（Absolute Idea，或绝对理念）表现于质料之感性形式。此与我们第一节中从亚里士多德的模仿论引申出来艺术的两个要素：“理念”与“模仿”是相似的观念。此亦即艺术为内容（精神、理念）与形式（感性、模仿）之统一的表现。

但是艺术中所有各门类因其媒介质料、符号特性之不同，使它们各有诉诸不同感觉的特性，遂影响到其包孕理念之多寡各有所不同以及其展示理念的状况（清晰或隐晦、直接或间接等等）亦各有所异。若所展示的理念没有融入感性的形式，便是生硬的说教，是艺术中最下级的作品；若沉醉于感性的形式到了抵抑或排除理念的蕴含的地步，便是形式主义或唯美主义的作品，似乎都不是艺术的理想之途。在黑格尔与叔本华的美

学中，对于艺术中各门类有等级的分列。他们分级的标准便是针对艺术品中精神驾驭物质是否有最大的自由与优胜来评定；凡物质性强的艺术由于精神对它的控制受到较多较大的阻碍而决定了艺术品为较低的等级。二氏均认为音乐与诗为最高，次为绘画、雕刻等 建筑最低 因其物质性特强故也。黑氏尤其认为诗是客观艺术与主观艺术（前者如绘画雕刻等；后者如音乐 最完全的和谐的表现 称为“普遍性的艺术”因为诗最不依赖感性材料（如声响与色彩等），故理念之表达达到了最完善之境界。我们且不必对二氏的观念做任何判断，那不属于本文的范围。我们只就其中获得对文学与绘画理想的关系之启示。

文学使用文字符号，其质料之感性最弱，它如果不通过形象的塑造，容易走上说理或抽象教条的死路；绘画使用直接感性的质料，假如它一味炫耀其物质性符号的特色，漠视其精神内涵，则不可避免地走上形式主义、机械主义甚至虚无主义的绝境。可以这么说 艺术各门类中由于其媒介的特性不同 先天性的容易倾向于精神意义或感性形式各趋偏颇的情势，造成艺术中精神整体性的缺陷。文学与绘画正需要互相借鉴，以增强其表现力与扩大其表现的范围，打破媒介自身的局限与约束。

如果我们承认艺术须重视精神理念的內蕴，又如果我们承认文学是一切艺术中（尤其是诗）表现理念为最深度而完全的一种，则我可以说，一切艺术之精神內蕴不管直接抑间接表现的必是诗的。这与我们说任何艺术门类的特性不为他种门类所能代替并无矛盾。音乐不能代替绘画 文学亦不能代替绘画。它们彼此无法互相顶替 甚至无法完全互相“翻译”因为它们各有特色，各有独立的价值，这亦就是我们不同意在艺术各门类间定等级的理由 但是 我们要了解 任何艺术虽非语言能恰如其分地“传译”或解释 尤其“最纯粹的艺术”——音乐 无人

能以语言文字完全地模拟或解释它，因为它是最直接的感性形式。但是，语言文字能一定程度地阐释或提示其精神内涵的本质，此便是“批评”能够成立的原理。而“批评”本身是运用文字符号的工作，它与文学是很有关联的。此外，虽然任何艺术门类不能由他种门类完全的替换，但只有诗是可能做到粗略的模拟，因为诗为“精神理念”与“感性形式”之中庸，为客观艺术与主观艺术两端之和谐的结合。所以，我以为诗为一切艺术之灵魂。但这样说，似乎说一切艺术只是一个躯壳，我不是这个意思。换一句话来说，其他艺术与诗在最高精神上是殊途同归。

【艺术与道德】

两个问题

艺术与道德的关联，自来聚讼纷纭。在艺术至上主义者眼中，艺术既与道德各隶属于两个相异的范畴，则在艺术中讲道德 迂腐庸俗 不可理喻 在道德家看来 艺术常常违反道德。道德家们通常为了一个理由而蔑视艺术：因为艺术是建筑在虚幻的感官世界之上 专做煽动感情 挑逗欲望之勾当。认为文艺是使人腐化的，所以卢梭曾写信劝阻大兰伯在日内瓦设立戏院，以免使古朴的风尚败坏。大文豪托尔斯泰以为欧洲艺术远离了宗教与道德 已经腐化不堪。他曾说：“你想在什么地方拥有奴隶 需在那地方有够多的音乐 音乐使人麻木。”我国有宋一代道学家亦对文艺深加斥责 以防其伤害‘道’。《二程遗书》载：“问作文害道否 曰 害也。凡为文不专意则不工 若专意则志局于此 又安能与天地同其大也 书曰 玩物丧志 为文亦玩物也。”周敦颐的观念比较中庸 也为一般中国读书人所接受 他说：“文所以载道也。……文辞艺也 道德实也。”（见其《通书》）

在此即提出两个问题 艺术与道德有关呢 还是无关 若有关 其关联性如何？

有人说：艺术是艺术家人格之表现。按人格 personality)

乃指健全不受障碍（如精神病患者）之意识所驱使之行为，具合理性与独特性，表现在知识、感情、道德等之上，合为其人之特性。艺术为人具意识之行为，故当可说为“人格之表现”。但人格非仅指道德，故艺术不能单纯为道德之表现，其理甚明。如果艺术单纳为道德之表现，其艺术是不纯粹的，在等级上为次的，因为是不自由的、附庸的，即在于是含“概念的”。不过，虽然艺术不能附庸于道德，但不能说与道德无关。

有人以为道德观念在艺术创作中为一妨碍，主张艺术与道德无关，以消除道德对艺术之掣肘。关于艺术与道德无关之例证，可举出明朝之阮大铖，一个依附奸臣魏忠贤、专翻逆案、残害忠良之恶人，却是文学史上名著《燕子笺》与《春灯谜》的作者；在画史上以宋室之后的身份而仕元的赵子昂，以其不忠于宋，后世颇有微词，但对其作为一代宗师，在艺术上的成就依然受到崇仰。就此而论，却似可说艺术与道德是全无关涉了。

以上所说，对于我们所提出二问题，不但未能有答案，似更引起矛盾、困惑。我以为欲解此矛盾，认识此问题，首先必须对道德之定义有较统一的认识，对道德的观念，有较正确而健全的认识。

“美”与“善”

通常谈起道德，被习俗理解为一种约制，一种对“自由”的妨碍。不见其自觉性，而成为外在的压力，此应称为道德教条。此道德教条一经“权威性”的确定，便成为一凝固之戒律，在时空的推移中慢慢失去其价值，故常引起一般人对“道德”一词厌恶的偏见。狭隘、凝固的道德教条，在实行之时，甚且可以演出惨酷的结果，反成为不道德的，此固为我们所反对，且亦非道德之本义。道德乃是个体对群体自觉之责任行为之显现。道德

的价值存于个体人格之内部，而其价值之高下，则依社会群体之利益以判别之。创造社会人群利益之本源，即人类的精神活动亦即文化，故道德观念必须筑基于文化意识之上。一个道德的行动是具备了文化意识的行为。凡一切为人类普遍的福祉而努力之行为即道德，它的最高奔趋点，乃是对人类文化的提升，是对人的价值的增进之憧憬。违背此一观念，即为非道德之行为。左拉（Zola）说：“一个写好的词句就是一种德行。”我们不同意他把“美”充作“善”，但美与善俱为一价值判断，其共通性乃建立于文化意识之上。

按照上面所说的道德本质之前提，我以为艺术与道德有关。而且任何文化现象都与道德有关（艺术是文化整体中之一部分），道德心乃是任何一种文化表现之真义所在，此即人文主义精神之真谛。

所以，一个被世俗观念判定为不道德的人，如果他的艺术作品是好的，并不意味着证实了艺术与道德无关，因为我们承认他的创作心灵是包含着道德心的；反过来说，我们当亦可知为世俗所判定的，他的德行上的缺陷，必多少对其艺术成就有妨碍，且不只对艺术成就有影响，对任何事业的成就都一样有影响。不过，“世俗的判定”未必为最高道德之判断，或者某些世俗的判定尤不符合上述广义的、最高道德之原则。比如一位父亲反对其子学艺术，其子基于对艺术的热忱而坚持，在世俗判定中或为“不孝”，但从更高的原则来看，仍属于一道德之行为，其道德价值即在个体人格之中。我们以为即使某些人在俗世中有道德上的亏损，但若他忠于艺术，且对艺术行为怀抱一个文化意识之道德心，加上他的天才，其成就仍然为具备道德性。

另一方面，此道德作为艺术家人格之一部分，其人格在艺术上之表现，最有关联的是风格，风格的建立即由其艺术观、艺

术观与其世界观、人生观有密切的关系。可知道德是作为一个艺术家创作观念的底层的一部分内涵，在艺术品上是不着痕迹的有关联性，绝不是直接的表现，更不是浅薄的说教与道德教条的袒露！

道德与艺术本身是不能亦不应有直接的关联，故“不着痕迹”；而道德与艺术家的创作观念有关，则艺术本身只隐约呈现一道德的“倾向性”。此微妙的关系是我们所赞同的。所以，以艺术为道德教化之手段或以为艺术与道德水火不相容，都是我们所不能同意的两个极偏的认识。

艺术是具有文化意识的行为，它必具有一个文化价值观念，故具有一个文化的道德理想，此即人文主义之基本精神。艺术作为一自由独立的人类心灵之最崇高之表现，它不能附庸于任何其他范畴。“美”不是用来传达“善”的；“善”必然在“美”中映现。

【绘画·科学·道德】

“上帝”与“人力”

艺术之受到扭曲或侵害，常常因为道德与科学在艺术中僭越而占据了支配的地位。

无可置疑的，现代世界的特点是科学思想以其野马奔腾之势向自然世界进军而带来了巨大的、光辉的收获。科学之跋扈，且侵入了人文世界而以机械论来解释生命的现象。如所谓人文科学、科学的心理学等，一切心灵现象皆被视为有科学解释之可能。然而浸润着人性的人文世界之不能超乎伦理之性质，以及生命现象之无法全般以科学实验来了解，遂使机械论有时而穷。科学虽非万能，但是科学之瓦解传统社会之秩序，动摇了基本人性的信念，给心灵带来了重大的困扰。

绘画世界的大变动，正是由于科学的突飞猛进所直接、间接引起的。科学使旧的美感材料成为明日黄花，这对于传统的接续是一致命的损失；科学却以拓展了艺术的视域来加以弥补。科学的成就以诱惑与强迫的方式，要人类正视经由它洗荡、清理过的自然界，遂使“美”从“自然的形象”转移到“机械的形象”上去——以为“美”是赞美“上帝（自然）”，如今“美”是赞美“人力（科技的世界）”。

此外，在光学、色彩学及数学方面的成就，以及以科学的心理

理学对创作心理与鉴赏心理所做的空前的分析，加上科学制造了更多物质材料和工具，为艺术提供了最有效的传播媒介……这些都促使绘画艺术不可免于发生重大的变革。这些变革自然与现代社会的变革同时。这里面附带隐伏着另一个危机，便是消费时代的财富观念成为可贵可羨的新德行之后，艺术的品鉴与评价受到经济势力的左右，使美术趋向实用性或商业性，伤害了纯粹绘画之自由独立。

总之，科学给予绘画的利弊是一言难尽的。然而现代科学使绘画成为解释科学之“图像”，或成为科学用于制造消闲玩具之“副业”则可说是西方现代绘画之危机。我以为科学之占领西方绘画的领土，犹如中世纪之宗教一样强悍，使绘画自身贫血。如果受到科学洗礼的现代绘画这个全新的模式背后或底层没有其他的蕴涵，则绘画业已变质，科学思潮使艺术变新，同时也使艺术虚无。

绘画本质的坚持

与此相对，中国绘画本身保持着另一种偏弊。许多人误认或惶恐于中国已被西化，事实上，在西化的皮毛抄袭之外，中国文化的陈腔滥调并无改变。如何以传统来吸纳消化西方的优长，以及经由西潮的冲击而觉醒与反省革新传统，起码在绘画方面说，还令人失望。中国绘画自元朝以来仍然是表现道德的（或者加上“文学”——中国文学基本上是道德的“落花水面文章”的奴婢），在绘画上，西方的盲进与中国的麻木适成鲜明的对照。这就是我在上面所说的“道德与科学在艺术中僭越而占据了支配的地位”的现象。说句悲观的话，绘画在今日的世界上似乎渐渐式微。

艺术一旦失去本质的独立性，则已无崇高与深刻可言。因

为刻意的科学表现或道德说教在艺术中并不能使艺术的生命更活跃、灵魂更深邃。相反的艺术反而变成肤浅浮薄。

东西文化思想之不同点是因为对道德与科学各有所偏重的结果。一般地说，道德的性格是融合的，科学的性格是分析的。道德是对人，在中国把物亦当作人来看待，所谓“物德”；科学是对物，在西方将人也当作物来看待，所以人可以换心。这两种态度是由于人生观与宇宙观的相异而有不同，虽然人性之共同点使人类有交感的可能，但观念的偏差遂化育两种性格不同的文化来。前者是比较静定的，后者是比较动变的。而在现在频繁交接之下，两种不同的文化格局遂发生鲜明的对照与严重的冲击。我们在心平气和的时候，深深感到人类文化之不健全，东西两方各有的偏颇，使经由人类智慧与良心之努力所应该获得的更大幸福打了大折扣。良心与智慧不能有均衡的时候，人类不可免于困扰。现代的哲人，如史怀哲等，正是苦心谋求解决现代文明之危机的贤者，他认为文明的真正本质是伦理的、道德的，而审美、历史和物质的元素都非文明之本质，只是附随现象。这个观念与中国儒家精神很切近。史怀哲确是现代的圣者，所以须享有孤独。

东方的绘画传统无疑是中国的；西方是欧洲的，但由欧洲移植到美国之后，渐渐乖离欧洲传统的本质，成为一个新传统。美国的绘画成为科学的奴隶。我这句话在热中于欧普与动态艺术的青年人中必定引起大不满，但我坚持我的判断，虽然无情，却是正直的。我并不因此全然否定它们的功能，起码它们的千奇百怪将刺激我们由传统铸成的视觉的习惯，对我们视官的惰性提出挑战；它可以启迪造型的技巧。然而它自身却是可怜的，它只是过河前的一架简陋的桥而已。

上文说过，中国画实在是道德的表达工具，不止于画，六艺都是为道德教育做工具的。学问艺术礼乐归结到以修齐治平为

目的，一切都有一个“道”一以贯之。所以艺术只是修身的手段。

由上所述，我们可看出东西方绘画自离开写貌自然美之写实主义以后，各陷于一个偏向。一如绘画之受制于宗教时期的沉寂，现代东西绘画之成为道德与科学的奴隶而不自觉，前者是呆滞的教条 后者是虚浮的动乱。我们没能摆脱这些困惑 正因为绘画重新受侵害，未能有纯净独立的生命。

创 造 意 象

曼福尔德在《现代艺术及其将来》中说，“我们若想保持我们的自由，就必须维护纯粹的艺术表现，即在困难情形之中亦不可放弃。这种纯粹艺术并不是某特殊经济时代之产物，其在旧石器时代后期之山洞里即已开端，何以在今日之竖坑及地道时代就不会存在呢？”压抑人性中某些部分之发展以满足另一部分的恣意扩大 这种偏向的发展 足以使文化不健全。

如果绘画没有它自身独自的属性，它将没有可能昂然独立 也将没有意义。这独自的属性 即是绘画之本质 非科学与道德可以顶替的。真、善与美固为人性追求之鹄的 则美感别有其独立的领域。凡真即美，凡善即美或为美而美——这些在美学史上聚讼纷纭的老问题已不成问题，它们应该是互相关联又不可代替的。视觉艺术的美感若依赖内容的诗意或道德的教训或知性的构成 是很难成立的 依赖它们 绘画将成为最肤浅乏味而多余之事。

那么什么是绘画之本质意义呢？简洁的回答，在于“造型”，即创造意象。而造型观念之获得除了依赖创作家对艺术的感性认识与对题材的感受力之外，道德与科学成为造型观念的底层的、间接的基础 而不可能成为直接的动机。所谓‘绘画

思想”即指造型观念的理论建构。它在某些创作家心中有明晰的系统，但没有明晰的系统并不妨碍他之成为创作家，因为艺术依赖感受力去创作，不依赖理论条文。但是一个创作家必须拥有他独特的造型观思与手腕。绘画的造型反映了作家对宇宙人生万事万物的态度，这里头就必包容了他对真与善的认识态度。对科学的理解与道德的修炼，建成了他的宇宙观与人生观。此二者又作为他人格的基础，而创作就是其人格之表现。可知对善与真的态度早已融化在他的人格之中，而在创作上已不留痕迹 只见倾向。这个“倾向”就是道德与科学在艺术中仅有的地位。

道德与科学在艺术中的位置

我们有必要对道德与科学在艺术中的关联性加以深刻的认识。我们不能像左拉所认为“一个写得好的词句本身就是一种德行”那样将道德做超出了范畴的夸大，但我们必要澄清对“道德”一词厌恶的偏见。艺术与文化一样，它的归究目标与理想是道德的。但我们不能以对腐旧的载道论调之否定来看待这个问题。“载道”之腐味在于它把道德作为一个时刻不忘的刻意表露的教条，因为狭隘的功利主义，维护某些人的利益之偏私，必将拘碍创作的自由奔放。我们说一切文化之最高理想是道德的而后文化有存在的价值，这“道德”不只是简陋狭窄的忠孝之类的教条，不是经由人为变成虚伪残酷的教条，它并不拘碍创作的自由奔放，反而给艺术以一个崇高的理想。它隐在人格、观念的底层。无可否认 崇高的灵魂必是道德的 此道德不是世俗的习见所能规范的。说到这里 我们必须为“道德”下一个新定义：凡一切为人类更好生存发展之努力行为即是最高之道德表现 它的最高的目标 乃是对人类文化不断提升 期进

于完善之憧憬。

另一方面，亦当认识科学与艺术之关联性。上文说过科学促成艺术之大变革，那些多半是属于形式方面的。科学对艺术深厚而巨大的影响 主要在于它改造了哲学观念 使人生观 宇宙观在科学理念与方法的分析与检验下，获得新的启迪与改造。

从以上分析看来，我们便可感觉到绘画可视作整个人类文化成就之综合体或缩影。绘画绝不是单纯的行为，它包容了广大的内涵，又不是任何单一的内涵可称完满的，因为精神活动牵涉到生命有机体全部的照应的活动关系，从这个角度看来，美感与伦理、科学不是孤立绝缘的。它是包罗万有（它一如今天一切文化现象在科际之间没有截然隔绝的界限），又归结到“造型”之上。到了“造型”这一步 内容与形式 科学与道德在艺术中的关联性也隐入底层了，一切的见识与修炼成为造型观念的先备要素，到造型阶段已不露痕迹。我们如此安置道德与科学在绘画中的地位，遂确立了健全的绘画观念之自信。

道德的说教与视觉的游戏都只是绘画之没落，真正严肃而保持其本质生命的绘画在现代已面对一个风雨飘摇的局面。许多人热中于泥古，许多人热中于作乱。艺术在前者手中成为一种苟延残喘的“传习工艺”，为假古董，乃是迷恋骸骨的行为；在后者手中成为一种虚无主义的玩意儿，充其量只能算作“设计”。这些凡“反叛”即先进 凡新奇即先进的观念 冲昏了艺术家的头脑 现代画家之争奇斗异 已到了疲于奔命的地步 形式主义的追求成为最时髦、最动人心弦的目标。

绘画如果只有老路 必将僵息 而走上歧途 已不成其为艺术 而只是玩牌或掷圈圈、玩魔术一类的行为。任何陷入这两条路的艺术都只是文明的衰退。

【论典型】

艺术与现实的关系

一九七四年台湾电视连续剧“包青天”播出之后，因为收视率高，制作上便尽量“连续”。以至有将历史上廉洁有为、公正严明的官吏及其故事尽往包拯身上附丽的情事。这里面隐藏着一个问题，即史实与艺术两者的矛盾。维护历史的真实与追求艺术的创造，这两种观念与态度，孰是孰非，是否各有不同之价值？而在艺术创作上应如何兼顾？在理论上如何解释？

历史上的人物，如包拯、关羽与曹操等等，究竟如何，那是史家考证研究的对象。还他们历史的真面目，探求客观公正的史实之真，自然是历史研究的目的与价值所在。但在艺术的创作上，历史上的人物当亦可以成为一个创造的对象；既为创造，便结合了艺术家的主观见解与理想的成分，少不了有所取舍，有所隐扬，有所夸张或缩敛，有所增润或修饰，故与史实必已有甚大的出入。

如果史实的真是唯一可贵的，似乎艺术便成谎言，便成捏造与欺骗。既不忠于史实，实际上亦就是不忠于现实，因为史实是过去的现实。对于这个问题的思索，事实上就触及“艺术与现实的关系”与“艺术在人生中的价值到底何在”的问题。

“艺术反映人生（或反映现实）”、“艺术超越现实”这两

个很耳熟的语句，常为一般诠释艺术者所屡举。如果此二语句都正确，则可能此二语句同时亦都不确——因为它们之间乃为矛盾。道理很简单，如果是“超越”，则艺术中的创造不可能是人生中已有的现实；如果是“反映”，则如镜中像、水中影，不可增减或改变，便难以“超越”。足见此二语句均各不能确切涵盖艺术的特质。

艺术不是刻板的反映人生现实，亦不是漫无节制地添枝造叶或任意歪曲。一个艺术品的价值固不在于它表现了历史或现实中的“真”，亦不在于它表现了作家架空的、疏离于现实人生的绮想或一厢情愿的捏造。完美的艺术品应为现实与理想的统一。艺术虽以现实人生为基础，但它不是散乱的、琐屑的现实人生的记录，而揭示了某些普遍的真理；艺术虽超越已然的人生，寄寓着更高的理想，但它与现实人生仍是血肉相连。

艺术的创造既不能等于现实，亦不能变成欺骗捏造，而应为一个典型的创造。

艺术的创作就是“典型”的创造。典型就是普遍与特殊的统一，就是共相与殊相的统一，就是“一”与“多”的统一，就是理想或理念与现实之统一。换句话说，所谓“典型”者，即既具有“普遍性”，又具有“特殊性”，且为“普遍性与特殊性之统一”的创造品。兹试就此三方面分别说之：

典型之普遍性

一个典型之创造，必须具备同类事物大多数共有之特性，亦即普遍性。

普遍性是理性在个别事物中所发现的共同特性之原理，它与依存于感性中的特殊性是相对的。譬如张三与李四，均各为一个特殊性的存在，我们之所以能辨别张三与李四的不同，有

赖我们的感性对他们的特殊性不同之感觉（比如张李两人高矮不同、形貌不同、声音与肤发等等均不同），但他们同是人类，便具备同类最大多数之共同特性，也就是普遍性。在人类来说，最大的普遍性我们称之为“人性”。又譬如包拯，若把他作为公正严明的清官，这个典型人物的塑造，先必须具备普遍的人性之外，且必须具备天下古今一切公正严明的清官的共同特性，这些都包括在典型之普遍性之中。

各类人物，不论是英雄将相、忠臣孝子、奸佞忤逆、文人武士、勇夫美女、大情圣与登徒子、宵小窃盗、贩夫走卒、诗翁画伯、屠沽之辈与城狐社鼠……均成一个类型，故皆有其共通之特性，即有其类型的普遍性。

普遍性是从个别的、特殊的、具体的（感性的对象必为具体的对象）中抽绎出来的共同特性，实际上只是一些抽象化了的概念，或者可说一些公式。故古典主义所注重的具有普遍性的类型，最为注重个体的浪漫主义以及近代以降文艺思潮所攻击与舍弃。但具有普遍性的类型并非就是典型；典型虽具有普遍性，却不能说具有普遍性者即必为典型。这留待下文再述。我们对于典型之普遍性，仍须寄予莫大之重视。

艺术创造，一方面是感性的形式，一方面是理念之表现。理念是什么？就是普遍性之内容。艺术家在自然现实与人间世界中所感受的、接触的、体验的，在他的思索与探讨之中，所获得的最高的理念（或言理想或思想）虽是抽象化的结果，但构成艺术作品之灵魂与内蕴者，不外就是理念，亦即是在自然现实与人间世界中所蒸馏摄取而得的普遍性之原理。故艺术包容了哲学的内容，超越了感官经验界所显示的琐细、混杂的特殊性、杂多性与已然性，而表现了理念界所追求的完整的、统一的普遍性、齐一性与必然性。

艺术有时被讥为谎言或者为欺骗捏造，就为了对这个普遍

性之缺乏认识或误解；而艺术之伟大价值亦正就在这个普遍理念之揭示与发扬上奠定了。亚理士多德说历史记载特殊，诗（艺术）发扬普遍，诗比历史更为哲学的，就是普遍性的“必然”比特殊性的“已然”或“偶然”更为真实。艺术固然以特殊的、个别的现实对象为基础，但它不像历史那样受制于“已然”的史实，而依据艺术家在现实中抽摄而得的普遍原理，表现其“必然”的理念，不但不应视为谎言与欺骗捏造，且为更高的真理。

我们可以从画家描绘一座山的例子来说明。譬如说画家面对着观音山，观音山成为画家取材的对象与灵感的来源。观音山本身是一个特殊的、个别的、具体的对象。如果画家的目的不在于刻板地记录观音山（那不如摄影更直截了当），他必把他对于“山”的观念同时表现出来。这个对于“山”的观念，必是他在对许许多多山的观察与体验中而获得的，即是对于“山”的普遍性的捕捉而来的。故画家画观音山，不必受制于“已然”，而当表现理念中的“必然”，亦就是捕捉了“山”的精神本质，而不斤斤于对物象做刻板的、琐细的模仿。大画家石涛说：“搜尽奇峰打草稿”，中国画家在“山”的表现上，无疑比西方画家更能发扬典型之普遍性的原理。

不看尽天下奇峰，便无法画好一个奇峰。《红楼梦》中有一对联曰：“世事洞明皆学问，人情练达即文章。”亦可以作为艺术家的座右铭。不做到世事洞明，人情练达，便无法获得普遍性之观念，便不能把握事物的原理与精神本质，当然不是真学问，复无法创造出优秀的作品来。

上文说过：典型虽具有普遍性，却不能说具有普遍性者即必为典型。因为艺术中的典型不应只是具有普遍性的类型。普遍性本身既是抽象化了的概念或理念，本身的性格是哲学的。如果典型的创造只顾及普遍性，则创造品极易陷入公式化、概

念化或教条说教的泥淖中。

典型之特殊性

最高普遍性之学问 为哲学所追求 实非艺术所专擅 但艺术之崇高价值，在于其表现了体验自然现实与人生世界之精神本质，自然不可能只是感官经验之纪录而已。然而艺术既非哲学，故在典型的普遍性之外，尚有典型的特殊性。

特殊性是感性对个别的、具体的事物所感受的独特的体验。

任何事物皆可归属于某些类。大的类如动物、植物、矿物等。小的类如男人、女人等 更小的类如军人、教师等 依不同的性质与不同的角度，而有说不尽繁多的类别。特殊性不涉及各类型共通之特性，而指特殊的、具体的对象的个性或个体的特性。换言之，普遍性所指的是某类的“同” 特殊性所指的是个体之“异”。譬如说李四是军人，自有天下古今军人所共有之特性，那是涉及李四这个人在他所属的这个类型中的普遍性；而李四本人所异于其他军人之处，乃是李四作为一个具体的、独特的活人所具有的特性，即李四这个人的特殊性。

艺术创作中典型的创造，不应只是一个理念的躯壳，而当是一个独特的个体。尽管天下古今美女皆有某些妩媚动人的普遍特性，而杨玉环和玛丽莲·梦露之丰盈健硕与林黛玉和奥黛丽·赫本之瘦削纤弱 皆各为一个特殊。同为荡子淫棍 西门庆的刁狠与薛蟠的愚蠢是不同的；同为大画家，塞尚的冷静析理与凡高的热情泛滥是不同的；同为松树，高山上的苍拙与平原上的劲挺是不同的；同为名山，黄山的奇与华山的险是不同的；同是写雨，“密雨斜侵薛荔墙”（柳宗元）与“一春梦雨常飘瓦”（李商隐）情调是不同的。同是李商隐的诗句“一春梦雨

常飘瓦”与“巴山夜雨涨秋池”也还是不同的……举不尽的这种例子都说明一切事物与人物除了类型之普遍性外，个别的特殊性，乃是构成物象生命不可或缺的特质。

普遍性在于分析、领悟而成理性的观念；特殊性在于观察、感受而为感性的经验。前者是抽象的，后者是具体的，前者是客观的，后者是主观的。故艺术的创造性一方面表现创作者对物象类型的普遍性的领悟是否通达、精要而透彻，一方面表现于作者对物象特殊性的捕捉是否锐敏，同时也表现作者对此特殊性的感受是否具体、鲜活而丰富。

普遍性是放诸四海而皆准，俟诸万世而不惑的，即超越时空的，特殊性则是与时、地、人三因素密切联结，随着任何一项的变迁而变化的，故是变幻无穷，没有公式可循的。古人说“读万卷书，行万里路”确可成为艺术修炼的不二法门。“读万卷书”可增进普遍性观念的建立；“行万里路”是体验、感受特殊性的必要途径。

不能捕捉对象复杂、丰富的特殊性，便无法表现对象鲜活的生命与作家具体而浓烈的感受以及作家独特的风格。但对特殊性无选择，无取舍，无节制的描写与堆砌，对于典型的塑造，反而有损。

相传顾恺之（东晋大画家）为中书令裴楷画像，裴的脸上生着三根毛，别的画家都不敢把它画出来，顾恺之却毫无顾忌地画上去，因而特别传神。画了三根毛的裴楷的肖像如何充分表现其性格，于今我们已不可得而见之，但我们可以看到罗丹（法国近代大雕塑家）根据巴尔扎克平日在书房中喜着浴衣的习惯，把巴尔扎克像塑成有如穿着僧袍的修道士，来表现这位十九世纪大作家坚毅不屈、狂热创作的精神，便可领悟到典型的创造，是从对特殊性适切的捕捉中，来表现人物的独特生命，从而统一于普遍的理念中。

普遍性与特殊性之统一

艺术家选择一个具体的、特殊的对象来塑造成一个典型，而在此特殊中映现了普遍；普遍性与特殊性在典型中是不可分的，是统一成为一个整体的。所谓“一砂一世界，一花一天堂”，艺术品总能寓博大于精微。一粒砂与一朵花都只是世间万汇中一个小小的存在，一个特殊性的、具体的存在，但在艺术的创造中，既成典型，便隐藏了普遍性的理念或理想。艺术品本身的完美圆融，不在乎所表现的对象是否高贵与伟大，而在于典型的塑造是否能透过特殊发扬普遍。一般人看到塞尚的静物油画只画几个苹果而怀疑其艺术之价值何在；旧时代的中国人轻视小说，以为是无聊的闲书，尤其对某些表现人性弱点的小说斥为诲淫诲盗。其实塞尚的苹果，表现了画家对物质世界的观察和分析，表现了与构成这个世界相同的原理（共相与殊相，对比与调和，杂多与齐一，混乱与均衡，分离与联合……）而任何题材的优秀小说，都能揭示人性之内容，使我们了解人生，亦发现自己。

美国著名画家安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth）的杰作《克丽丝汀娜的世界》（Christina's World）画着一位患小儿麻痹症的女子在田野间匍匐，表现了生命的残缺与孤苦无告，亦表现了生命的倔强与可敬的斗志。画家说：“我觉得那个身影的孤独感——或许就是我们做小孩时所感到的那种孤独，不但是她的经验，亦是我的经验。”此外，任何伟大的小说与戏剧，不论是《唐·吉珂德》、《老人与海》、《红楼梦》、《儒林外史》等等，不止在描写一个人（或一群人），而且在表现某一类型、某一时代、某一环境下之角色，更在表现永久而普泛的人性，以及表现作家对宇宙人生做价值的批判。

典型就是最高理念融入特殊的事物所构成的客观与主观统一的创造品。普遍性与特殊性在典型中是微妙的平衡与天衣无缝的密合。偏重普遍性 便成枯燥的说教 只有概念与公式，所谓‘样板戏’即是一例子。但若过分偏重特殊性 便缺乏高远的洞烛与启示，对事物与人物的精神本质亦无法深刻地表现，成为诸偶然性琐屑的记录而已。

中国艺术对典型的普遍性之把握，特别有其优越的表现。中国诗画家对“四君子”（梅、兰、竹、菊）的题材 概括集中的表现其“德性”便是从特殊事物中发现普遍的观念。艺术家写竹 不但写竹的精神本质 而且“写胸中逸气”也即是说 不但把握住普天之下一切竹大多数的共通性（精神本质），而且把竹拟人化成为人格的理想。故中国的竹，在艺术表现中饱含了理念。其次，我们可以从中国戏曲的脸谱上来看对表现人物形象的普遍性之特色。脸谱是借形状、线条与色彩来作观念化的人物之象征性表现。以红脸象征忠义（关羽）黑脸象征严正无私（包拯）白脸象征奸雄阴险（曹操）花脸象征鲁莽与骁勇（张飞、李逵）小花脸象征纨绔子弟、贪官污吏等小人等等 且有以各种花纹图案 如太极图、青龙、白虎、菊花、飞蛾等等 来装饰 以象征各种不同人物的性格、处境、生平、经历、身份等等 不一而足。

传统戏剧之脸谱，即以象征性手法表现角色类型之普遍性，这种介乎象征主义与浪漫主义之间的艺术造型手法，确为中国戏剧之独特而优秀的特色。但其滥用便造成人物定型化、概念化、公式化之缺点。人物的忠奸邪正贤不肖大体顾到其普遍性，对角色个体的特殊性就要依赖演员对于不同的角色的个性有细腻深入表现 不然 便陷入套式化的弊端。通俗小说与社会上泛滥之文艺作品，其缺点大多只能表现一般普遍的概念，如少女必怀春、后娘必狠毒、书生必懦弱、武士必仗义、道士必

法力无边等等。只着眼于一般大的类型（更下之只见好人歹人的二分法），无法表现人生世界错综复杂的各个小类型之差异性，更不必说表现每个个体独特生命之特殊性。传统中国画在后代的缺乏创造性，如上举“四君子”等题材之表现，其典型亦因后代相沿袭其普遍理念，而成为概念化与定型化之制作，缺乏独特之发现与创造，而形僵化。

另一方面，典型既为普遍性与特殊性之统一，艺术家是否就必须具备哲学家的智慧与学识，然后才能运用艺术的技巧去创造典型呢？一般创作者多凭其热烈的感情与强烈的感性去进行创作，其作品是否就缺乏普遍的理念，而只成为个人一时的谰语与游戏呢？这些问题是不能武断的。一方面，知识与哲学并不能保证艺术的创作必定成功。另一方面，纯靠感性亦不能达到艺术创作应有的高度与深度。有些文学家与艺术家对于哲学与文学艺术有密切的关系的理论便甚不以为然，生怕哲学这样虚玄诡譎、装模作样的枯槁之学使文艺的生机断丧了，故有人提出文学是哲学的戏剧化，便有人急急忙忙加以否定。理性与感性自古就互相排斥而疏离，实是人类的不幸。但文艺家若过于看重笔情墨趣，而没有一个陶融人生宇宙的心灵，总只有下乘。写《浮士德》的歌德，哲思与艺术技巧兼备，自不消说，但本不识字，没读过书的八指头陀竟成为优秀的诗人，似乎说明单凭感性即能创作。我的看法是天才作家在作品中所表现对宇宙人生的普遍理念，虽不由知识与学问而来，亦不曾建构成系统的哲学，但他若真有才华，有悟性，他对宇宙人生的颖悟，在他的创作中所隐涵的普遍理念一样的高远。民间文学、乡土艺术，甚至土著的艺术，只要是优秀的，一样具备了对事物的理念的发现，其创造的典型，一样兼具普遍性与特殊性。我以为哲学家不一定能为艺术家，而艺术家必应兼有哲学家的某些资格，其理由在此。典型中的普遍性有哲学的性格，亦绝不就是哲学，其

理亦在此。我们也可以换一句话说：艺术是哲学的感性形式。

我们再回到本文开头的问题上来略加说明。

一个历史人物被作为一个艺术的典型来塑造，自然大可不必受制于史实的枝枝节节，而可把握其典型之普遍性，即其必然性来建构。但另一方面应设法建立其典型之特殊性，才能创造一个既合于人性的普遍性，又合于角色类型的普遍性，同时具有角色本身种种特殊性之典型。譬如写曹操，既作为奸臣来塑造，便把历史上一切奸臣的行为与品性集中到他身上，而缺乏对曹操这个人物自身种种独特性的表现，这个典型便必然是一个失败的创造，因为他只具有大类的普遍性，缺少各种小类之间的差异性，而且亦缺乏他个体的独特性，故必然只是一个公式化的人物，亦就是一个缺乏鲜活的生命的人物。至于把战国的西门豹的故事，移嫁于宋朝包拯身上，或更无节制地堆砌许多公正严明的清官故事在包青天一身，不免只令其面目臃肿 轮廓模糊了。

小跋：

八月十一日 我到花莲 住亚士都旅社。两面临海 夜风清冽 不负良宵 开始写此文之前一部分。不想一搁笔已两个月 无法续完。带着它由台北到新大陆西岸三个城市，又经波士顿到纽约，而于初客纽约一个半月后始竣稿。

【论“抽象”】

怀疑与批判

这篇文章要谈论的题目原是“论抽象与抽象绘画”。为了简洁醒目 仅选用这三个字。

十多年前 我已就这个论题写了几千字 但没有写完 而心存这个问题则远自六十年代。现在重新写过，比较有系统地表达我长期思考的所得。

我们自卑已久。大概很少有人相信，中国艺术家有人竟想尝试提出关于这个论题完全不同于时下习见的论点；也不大有人相信中国艺术家可以怀疑西方现代主义中的“抽象画”；可以对它的真相 它的艺术性质、内蕴与价值提出批判性的质疑。

二十世纪之初开始酝酿，二次大战后蓬勃发展的“抽象”艺术在绘画界激起巨大的浪潮。在战火中崛起的美国，几乎将“抽象表现主义”拥为美国的“国画”以摆脱过去长期为欧洲艺术殖民地的自卑。东方受美国卵翼与援助的国家，对美国文化固然不可能有欧洲的傲慢，更且多为崇奉附骥。对“抽象表现主义”的赞同与追随，毫无疑问有“西瓜靠大边”的安全感；对它提出独立的怀疑批判则不免招致螳臂当车之讥。这是很现实的情势。

不过 历史的荒谬的例证太多了，“凡实在皆合理”（黑格

尔)并不一定合理。连科学的发现,那些传诵一两代甚至两个世纪的金科玉律,今人都晓得只是表现了某一时空条件下某些人的主观愿望或者偏见而已(比如古生物学家对达尔文的进化论已有所怀疑;二十世纪心理学权威弗洛伊德的学说也已广受批判)。那么,对“抽象表现主义”理性的思考与诘难,只要言之成理,当不必要有特别的勇气。

或以为科学的发现,若被证实为主观的偏见则立刻动摇;而艺术的观念若为主观的偏见,则无碍于独特风格之创建,甚且为风格诞生之要素。的确如此。某一“偏见”造成某种风格,而自我风格则需要自我之“偏见”。艺术的“偏见”其实应称为独特的“主见”。不过,别人的主见断不能成为我之主见。我们对西方抽象绘画如果没有自己的见解,一味附和盲从,便谈不上有我们独特的思想;只是别人的附庸,更谈不上有自己的灵魂。

抽象与抽象画

“抽象”是什么?或者说“抽象是什么东西?”简单的答案是:抽象不是一种有实体的东西;是一个概念(更合理的说法应为:“抽象”是用语文表达的一个概念)。概念是反映事物特有属性的思维形式。它所反映的事物,具备或不具备感觉属性,决定了该事物是具体的实物或只是存在于心智中的意念。

只有具体的实物(具备感觉属性),才能经由感官去认识其存在。在感官认识的层次中,根本不需概念。如果对实体事物做概念的认识,则事物所具备的感觉属性必须搁置一旁,所着重的是该事物的特有属性(或称本质属性)。比如“艺术品”这一概念,其“外延”包括许多可称为艺术品的具体事物,而其“内涵”则以诸如“人类追求美感价值活动之产品”等界说来

揭示其“特有属性”。也可说是“艺术品”在概念认识的层次上是意义的表达，不是感官认识所能奏效的。换言之，即使是来自实体的概念，在概念的层次上，感官已无能为力，只有心智得以理解。

许多没有感觉属性的认识，比如真理、正义、美感等等，当然是更为标准的概念认识，也只有诉诸理性一途。“抽象”就是这样的概念。它与“真理”等概念都非由经验所获得，而是理性思维中创造出来的，所以也称“先验概念”。

总而言之，凡吾人感官所能认识的事物，便是具体的（concrete）；凡感官不能认识，须以理性的思维来做概念认识的，都不可能是具体的，因此才能称之为抽象的（abstract）。宇宙之广袤浩瀚，万汇之品类繁多，凡吾人感官能辨识的存在，不论是固体、液体与气体，皆为实存，故皆为具体。天地之间，可称为“抽象”者，唯“概念”（concept; idea）而已。

“抽象画”是现代绘画的一种。不论是油画、水墨画或以其他媒材所制作的画，也不论所画的是什么，它既然是绘画作品，必须具备诸如重量、体积、形状、色彩、纹理等感觉与料（sense data），也即是具备了提供吾人感官认识的感觉属性。所以，此“画”既为具体的，便不可能同时是抽象的。所以，“抽象画”是一矛盾概念。

当然，我们并非不知所谓“抽象画”的“抽象”，是指画面所显现的是不可名状的图像（icon）而言。不过，天下也绝没有抽象的图像。因为图像虽然可能超越物质材料本身，但图像视觉的感觉属性却是吾人辨认、感受图像的依据。图像的感觉属性就是它诉诸视觉的“象”——包括形状、色彩、线条、肌理等等。这个“象”虽然可以是人物、风景或其他的“象”，也尽可以是任何不可名状的“象”。但既为视觉所能感受的对象，它便必然是具体的，不可能是抽象的。

所以任何“抽象画”如果是客观存在的艺术品,它既有具体可感的“象”,便不能称为“抽象画”;抽象画“如果作为一个概念,它可以理解,但并没有与此概念所指称的内容相应的客观存在。它实质上与诸如道、永恒、真理、无限大、造物主、隐形等概念一样,只能思维,并无实体,因其不具感觉属性故也。“抽象画”显然是一个名不副实的名称。

盲点与谬误

“抽象画”虽然只是一个并无其物的“概念”,但是,并不能否认本世纪以来画坛已有被称为“抽象画”的许多具体作品的事实。为什么会出现这些以“抽象画”为名,却名不副实的绘画作品呢?因为抽象画家以为过去的绘画,基本上皆是“具象的”;抽象画家以为对具象绘画已经有了革命性的超越,他们宣称发现了新的观念及新的绘画语言,抛弃了对自然与客观形象的模仿、描写或再现。因而以与“具象的”背反的形容词——“抽象的”来表达,故有“抽象画”之名称。我们已经在上面说过,凡可视之“象”皆为具体的,不可能是抽象的,抽象只存在于概念中。故可知“抽象画”的“抽象”是借用哲学范畴的概念;“抽象画”名实并不相副,而且是一个误用的名称。不过,既然“抽象画”的名称习用已久,早已约定俗成,当然不容易也不必要更改。但我们对该名称若无正确的了解,很容易因字面与概念内涵之间的含混或一知半解而陷入迷思。许多有关“抽象画”的讨论就是这种迷思的各吹各调,往往不能成为有意义的讨论。

深一层来看,抽象画的问题与困局,其实绝不只是名称的谬误而已。因为如果只是名称不确当,换一个名如其实的名称,岂不解决了?譬如有人使用“非具象的”、“非实体的”或“非

再现的”(non-figurative; non-objective; non-representational)来替换“抽象的”是否就得当呢?不。答案仍是否定的。为什么呢?

“抽象画”者以为“抽象”相对于“具象”是两种大不相同的绘画,以为“抽象”是一个突破性的飞跃,以为“抽象”是“具象”发展的最高级的也是最后的形式,而且以为是绘画史演进的必然规律,以为从“具象”到“抽象”是艺术的进步。事实上这一切的“以为”都充满盲点与谬误。

如果我们能证明绘画的“抽象”与“具象”并无本质之异,而且基本上皆源自对自然万物的模仿(包含广义的与狭义的),那么“抽象画”在“象”的“超越”与“突破”上便只是虚妄。

在讨论“抽象画”之前,我们先得探讨自然之“象”有没有“具象”与“抽象”之分,以及自然万物在视觉上被分为“具象”与“抽象”的原因何在?

“具象”与“抽象”的真象

视觉所能观看的一切“象”有没有本质上大不相同的“具象”与“抽象”两类呢?我认为根本没有。理由在上面已说过:凡感官所能辨识者皆具体之象,所以一切象皆“具象”,本来并无“抽象”之“象”。那么,为什么在习见中,似乎确有“具象”与“抽象”这两种起码在名称上大不相同的“象”呢?我们不能不对这个误解的由来以及同一个“象”分化为二元对立的原因做一番分析与澄清。

人类所寄生的宇宙自然,原是混沌的“大块”,我们因为自身的局限,根本无法在视觉上观看这整全的“大块”,也不能观察到这“大块”的不同层次与微细的各局部。我们只能在视力所及的范围中,看到某个片面或局部。当我们在适当的距离,分

辨出这“大块”中的许多个体或局部，慢慢认识这些个体与局部的特性（包括其形状、性质、质量等等）以及进一步认识它与吾人的关系（包括其影响、功用、意义等等）吾人予以分类并以概念为之命名。因此，它们便成为生活环境中非常熟悉的东西，遂有日月、山川、草木、鸟兽、云雾、烟霭等等可以名状之物。这就是所谓“具象”者。而“具象”之外的那些不可名状的“象”，便被称为“抽象”。

“抽象”之“象”的真相是什么？它是怎么来的呢？我认为除了因视觉受障碍（如云雾、烟雨的阻隔、光线不适合或神经与视官病变等主客观因素，而使本可辨识的“具象”变为混淆不清或不可名状之“象”这是“抽象”最浅显的成因，不必多说）之外，主要是宏观（macroscopic）和微观（microscopic）的结果。兹分别说之：

当吾人与所观看之物象距离过远，比如在高空回望地面的都市或农田，只见到种种规则或不规则的几何图形；如果视点再升高，一切景物变成不可名状的一片混沌。这就是宏观之下的所谓“抽象”。

另一方面，当我们与物象距离过于逼近，而且只能看到事物极窄小的局部，比如岩壁、败墙或鲸鱼、恐龙的皮肤等等，假如只见一丁点大小，便不知道是什么东西。若用放大镜来观察，所见不过色、线及块面上的纹路、肌理等不可名状的“象”。就因为见不到事物的整体，所以不能辨认其原形，其“象”既非“具象”，也即所谓“抽象”。假如我们能观看极微细的事物，进入微观的世界，当发现更多无穷复杂、奥妙的视象的小天地。吾人肉眼所看不到的一个细胞、细菌或原子，在高倍数的电子显微镜中可以见到其形象。最近科学界所讨论比原子更小的“夸克”（quark），小到只是一根头发的兆分之一（而且只存在于兆分之一的兆分之一秒）。它们的形状、结构、纹彩之复杂奇

妙，变化多端与不可名状，当也远超出吾人视觉经验与想像之外。这就是微观世界中令人咋舌的丰富之“象”即所谓的“抽象”。

因此，尽管在宏观或微观世界中有万千我们不可名状的“抽象”之“象”，但它们原就是万物实在本身的物质世界之“象”与山川草木一样在适当的条件下是吾人感官所可认识，是百分之百具象的（figurative）、实体的（objective）。

“具象画”

可以预知即使“抽象画”家同意上面的论述即万物之象皆同为具象，但他们必认为“具象画”是模仿自然，“抽象画”正好相反，自然之“象”、“具象”与“抽象”可以两者同一，但绘画之“象”两者却应一分为二。

“具象画”模仿自然，“抽象画”真的正好相反吗？我们不能不对“具象画”与“抽象画”与自然的关系来一番深入的探讨。

先说“具象画”。

不论是倾向客观的再现，或倾向主观的表现，我认为一切“具象画”的题材与灵感都与实存有密切的关联。包容在“具象画”这一极其广泛的范畴中的绘画，尽管在观念与表现方法上各时代、各流派之间千差万别，不过大体上说都是对实存万有广义的模仿。而模仿，可以是对万物客观的摹写（比如最极端者有自然主义与照相写实主义），也可以是以主观的精神、理念与感情不同程度、不同方法地改变客观物象的表现（比如古典主义、浪漫主义乃至近代的印象主义、野兽主义、超现实主义、表现主义、立体主义等等派别），还有“具象画”也包括以自然万物为蓝本，在想像与抽象思维指导之下所创造的

客观世界所没有的形象。例如西洋画人头马身的形象，中国画家画龙、麒麟等。在超现实主义者如达利(Dali)的画面上最明显地表现了这种想像力与抽象思考视觉化的创造。这些画中的具象都不是自然的具象，但没有人会说那是“抽象画”，当然属“具象画”的范畴。它们不是客观的摹写，但其题材与质感的来源既然是自然万物与现实世界，都属于广义的模仿的范畴。

可以说在“抽象画”出现之前，绘画是客观存在广义的模仿这一个信念从未动摇。晚近以来，以“革命”为标榜的艺术运动家夸大“创造”与“模仿”的差异和对立，切断两者关联性，否认其相对性，一般人遂错误地以为“创造”就是摒除“模仿”，所以比“模仿”更高级。其实，在实存世界中，人类的一切造作，并没有绝对的“创造”，除了“上帝”。创造其实是模仿的提高、深化与理想化的人为产物。关于这一点，亚理士多德早已纠正柏拉图对“模仿艺术”(希腊时代将绘画、音乐、诗歌等都称为“模仿艺术”)的轻视与误解。他认为艺术的模仿不是对实存世界的复制或抄袭，而有揭示普遍性、必然性的意义，所以艺术比现实更高、更真实，认为模仿活动其实就是创造活动。

“具象画”是对万有的模仿。模仿包括对自然即时、即物的临摹，也包括人对万物的观察、经验、记忆、理解、思考与想像等等综合的创造。从极客观到极其主观，从抄袭自然到主客观交融的无限层次与无限分歧，都在“具象画”的“模仿”的概念内涵之中。

几何抽象画

其次说“抽象画”。

“抽象画”是否能动摇或否定“绘画是客观存在广义的模仿”这一信念呢？

我们要知道“抽象画派”自其滥觞至今八九十年间有过许多潮起潮落、分化而再生的变迁，不是单纯的一个“派”。即使后来在“抽象表现主义”的名称之下，也有许多不同的观点与旗号。本文不在谈论其派系与历史，不拟细述。就形形式式的“抽象画”而言，它们反“具象画”，以“抽象”为表现的目标是一致的。参酌中外艺术界的说法，我们可大略把所有“抽象画”分为两大类：一是几何抽象画派（Geometric Abstractionism），一是表情抽象画派（Gestural Abstractionism）。前者如蒙德里安（Mondrian, 1872—1944）、马勒维奇（Malevich, 1878—1935）；后者如波洛克（Pollock, 1912—1956）、德·库宁（de Kooning）。至于与蒙德里安同为先行者，更有影响力的康定斯基（Kandinsky, 1866—1944），他的抽象画大概是介乎两大类之间。而蒙德里安与波洛克则可说是两大类的典型代表。

“几何抽象画”大致说是由立体主义开其端倪。他们想以最简洁的视觉元素来把握宇宙的客观法则；抛弃事物的外表，揭示内在隐藏的永恒不变的实在（蒙德里安在一九四二年写的 *Towards the True Vision of Reality* 中说到他使用矩形的过程，认为他“打开了一条通往更广阔的宇宙结构的道路”）。很明显，这种造型规律的发现是科学的化约主义（reductionism）影响的结果。即在特殊中通过归纳（induction）得出普遍规律。其实，论理学的“概念”的形成正是通过这个途径。在艺术创造的行为中，概念化、教条化与公式化的结果都不是“表现”（expression），甚至连“描写”（representation）也不如，只是“说明”（explanation）而已。这种误借抽象思维的概念为指导的艺术创作方法，不能不沦为极粗浅的概念图像（icon）。更重要的是，我们已经可以看出“几何抽象画”与“具象画”就其题材的来源上说完全是同一个宇宙自然，两者的差别不是本质的，只有方法论上的不同，殆无可置疑。此证诸上文所言自然中的

“抽象”之“象”的产生原因之一为“宏观”的结果，也正相吻合。在宏观的世界里，万物错综复杂的形象，在远距离中，因为细节 detail 的模糊与减缩 reduce 的结果，万物隐然呈现的是以直线、曲线、平面、三角形、方形、圆形、柱形、锥体等基本形，以及这些基形的组合几何形。因此，几何形是发现了万物基形之后所做概念性的模仿（对柏拉图来说，原本应该是颠倒过来，感官认识的万物，原是对理念的模仿。无论如何，理念与万物之间关系密切，两者是一物两面），几何抽象画，则是对自然万物基形概念性的模仿予以图像化，也即“示意图”而已。

有关“抽象画”是“通过对自然现象的抽象发展而来”这一类的画家的自白实在不少。在《二十世纪艺术家论艺术》（*Twentieth-Century Artists on Art*, Edited by Dore Ashton, Pantheon Books New York, 1985）中，除了上面引号中这一句话出自蒙德里安，更具体的例子是马克·托比（Mark Tobey）所说（见上海书画出版社前揭书中译本页二六一）：“我发现了一种技术上的方法能使我捕捉住城市中特别使我注意的事情，那就是城市的灯光，纵横交错的交通，人群的河流在它本身影响所及的范围内流动着，犹如叶绿素沿着叶脉散布开去。”这一段话正好说明了现象界宏观视象的脉络，启发了抽象画家以简约的造型去模拟复杂的现象。托比在一九五三年所画的“地球上空”一画，也正好提供最佳例证。

人类对万物形体的认识，经过抽象化的思维而发现几何形，这原不是什么高深的学问。小孩子会说月亮像盘子，便因为他对月亮与盘子之间在形象上为一个“圆”形的共同性有所领悟。这就是人类最初步的抽象思维的能力。几乎所有幼童最初画一个人总是一个圆圈为头部，身体与手足只是几根直线的组合。一个复杂的人体被化约成最简单的几何形，这也是“抽象化”的结果。在画家来说，抽象化的认识有助于他了解并把握

万物的基本结构，是艺术表现技巧中“概括力”的依据。但是，直接把抽象思维视觉化，绘画便只成欧几里德几何学浅陋的图示而已。

“几何抽象画”自诩为“纯粹造型”要表现万物“内在的真实”。将“纯粹”与“真实”化约为几何形原本是理性的抽象思维，那是数学的工作，非绘画所能代庖。果真要越俎代庖，其结果必然是当血肉去尽，仅留躯壳，不正是生命的死灭？在这里，庄子《应帝王》篇中的故事给我们很好的启示：庄子把生命比做“浑沌”，鲵与忽二人要使生命开窍，便在浑沌身上打洞。“日凿一窍，七日而浑沌死。”几何抽象画“因空洞而枯槁”，这是它必然的困境。中国艺术发展不可能走上这条路，基本上是因为对生命与艺术的体验、理解与信念大不相同于西方之故。

表情抽象画

“表情抽象画”(Gesture Painting)这个名称很别扭。有的译为“动势(或姿态)抽象画”。就我所曾见，还有称为“抒情抽象画”、“热抽象”与此相对，蒙德里安等人的则称“冷抽象”等等。我们在此主要指“行动绘画”(Action Painting)、自动性(Automatism)技巧的绘画(源自Surrealism超现实主义)姑以波洛克为代表。

这一类的抽象画家之多，品格风貌之各具特色，比几何的色面的(color-field painting)抽象画更复杂。不过，不论以什么空前奇特的手法(滴、泼、喷、撒、弹、刻、画、涂抹、拓印、拼贴等等)来作画，其结果画面上还是必然包涵二维空间所能呈现的视觉元素。诸如点、线、面、层次、肌理、色彩、纹路、质感等等。利用这些视觉元素以绘画的手法去制作种种不可名状的“象”以表达激情，就是所谓“表情抽象画”。

“抽象画家”制作种种不可名状的“象”当然不会自认是盲目瞎搞。不少抽象画家表示要揭示自然的奥秘。要发掘本体的真实宇宙的秩序。那么画家是如何认知那些建构他的“抽象画”的视觉元素？又如何获得运用那些视觉元素的能力呢？我认为，只有一个途径：来自对宇宙万物的观察、体会与经验；也可以说是一个对宇宙万物“体验—学习—应用”的过程。所以不论是直接间接、广义狭义，根本上还是不能否定亦是模仿的一种。

“抽象”画家自以为他的“抽象画”一心想抛弃现象界的实体形象，凭其热烈的感情与自由的意志，尽情而任意地挥洒，我们如何能说其“抽象画”也与“具象画”一样源自对万物的模仿呢？上面已提过模仿不一定都必须即时、即物的临摹，也包括对万物体验、记忆、理解与想像之后的综合创造。我们都知道，不论科学与艺术，没有人能创造“元素”，只能“发现”与“应用”元素。“抽象”画家所运用的一切视觉元素本来就是自然所已充分具备。而且自然所具备的视觉元素，也即视觉的感觉资料（sense data）其丰富与复杂远非吾人所能悉数认知。我们不能想像一个先天失明的人，凭他的智能去尽情随意地挥洒，而能成为一个真正的“抽象画家”。尽管他具备智能，可以在其他方面有杰出的成就。但在视觉艺术方面，他必无可能。因为他对万物的形状、色彩、组织、结构、肌理、质地等等均无所见，所以对于视觉元素的功能及彼此之间的关系，例如：秩序、均衡、对比、冲突、和谐、反复、渐层等等，便毫无体验。缺乏对视觉元素的认识与把握，当也不具备运用的能力，这是他不可能成为“抽象画家”的原因。贝多芬晚年失聪仍能作曲，但如果他先天失聪，当不可能成为大音乐家贝多芬。因此可以反证：“抽象画家”认知、运用蕴涵在大千世界万物中的视觉元素之能力，乃是源自对自然的学习，当然是广义的模仿。从多数“抽象

画家”本来曾为“具象画家”的事实来看，当更雄辩地说明自然的“无尽藏”乃为一切绘画之母。“抽象”与“具象”岂有例外。进一步而言，任何“具象画”的一个微小局部，都必显示其最基本的构成本来就是“抽象”的视觉元素。也可以说，任一局部放大来看，都是一幅“抽象画”。因此，“具象”之几乎可以涵盖“抽象”；“抽象”之为“具象”的残缺局部的事实，当难以否认。

我们还应从微观世界的探讨来证明“抽象画”对自然不但是模仿，而且仅为简陋、皮毛的模仿的事实。

“表情抽象画”的典型代表，美国画家波洛克以随机性（random）的滴落、泼洒，制造繁复的线条，而且层层交叠，变化万千。这似乎与“具象”远离，独创一格。不过，如果我们进入微观世界，以显微镜观察纤维组织的复杂性，便晓得波洛克只是以小巫见大巫。波洛克所画，像极了千百根各色乱麻交缠的景象，实在无足为奇。这种随机的、自动性技巧所制作的不可名状、千奇百怪的“抽象”形式，画家以为“超越”了自然本有的形象，与“具象画”对自然的模仿相差一万八千里。其实大错。最新的几何学对微观世界的探索已给我们启示：任何看似不可名状的形，都是乱中有序，一样存在普遍的自然规律。在James Gleick所著的《Chaos》（中译《混沌》，林和译，天下文化出版，一九九一）这本书中，以“碎形几何”（fractal geometry）的理论解释复杂性物象的玄奥本质，其多维度与自我模仿的复杂性，也可以找到“混沌”中的秩序。“一条碎形曲线意味隐藏于吓死人的复杂性里乱中有序的结构。”（参阅该书一五〇~一五一页）这里不可能详细引述这一门甚为艰深的新学问。我们从中得到的信息在于：任何人类制作（不论是以什么样的方式与“特技”）的不可名状的形与象，都在自然万有的复杂性与丰富性之内。除非人是神，吾人意图创造绝对崭新的“象”的可能。

性并不存在。也就是说 吾人在视象方面的制作 皆不能摆脱对自然的模仿。而且吾人所模仿的只是自然万千形式、万千层次之中极其狭窄而浅陋的部分。“具象画”固然如此；“抽象画”益甚。

何况“抽象画”必要运用物质材料，其物质材料本身（如质感与肌理）与物质材料的运用的可能性，皆在实存材质可能性的范围之中 更何况 连运用材料的人本身 也未尝不是实存的一部分。尽管绘画艺术可以有各个不同的无限追求，但可以肯定地说，绘画艺术之能事不能也不必在与自然实存比赛造“象”之新奇与复杂 那是远远无法相比的。

破解‘抽象画’的迷思

我们已经论述了不论是“具象画”或“抽象画”皆源自吾人于对宇宙的无尽藏之“象”的观察、学习、记忆、理解、想像与综合的或创造性的经营，皆在“模仿”的狭义或广义的范围之内。所以 以为“抽象画”切断了与实存世界的关系 与描写现实世界的“具象画”截然不同；以为“抽象画”建立了新观念、新形式与新价值的想法，都根本站不住脚，只是虚妄的迷思（myth）。

进一步来看，“抽象画”与“具象画”既皆为模仿，只是模仿的途径与方法不同而已。那么 模仿万物宏观的、化约的基本结构的“象”或微观的、残缺的局部之“象”的“抽象画”较诸模仿可辨识的整全个体之“象”的“具象画”两者之间 我们能以什么理由认为前者比后者更高级、更进步、更有艺术价值？在我的见解中恰恰相反。

我们可以从古代岩画与幼儿的图画来看，便发现最初都是“抽象”或“半抽象”的图像（比如用线条画简单的形象）艺

术史告诉我们：“几何形式的规整和对自然犀利的观察二者相结合，这是一切埃及艺术的特点。”（贡布里希《艺术发展史》）这是四千多年前的事。近三千年前“几何风格”的希腊花瓶上的人物和图案，今天还可见于雅典国立博物馆中。至于中国新石器时代的彩陶（超过六千年前）大量的“抽象（几何纹样）与“半抽象（简约的写实）图案，都证实了“抽象”形式是一切原始艺术的特点。与儿童画一样，是在工具、材料与技巧未臻完备的阶段，精致、深刻的写实技巧发达之前的草昧状态。

原始艺术与儿童画的锐敏、简约与稚拙之可贵可爱是一回事；艺术史的进程到了艺术创作陈陈相因，丧失创造性的活力，必须重新回到艺术发生的“原乡”（所谓艺术的“原乡”有二：一为人生的生活，一为最质朴的、原始的文艺创作）去寻找再生的灵感，以求点铁成金或承接源头活水，又是另一回事。以为“抽象”的形式是更高级、更进步、更有创新精神，所以有更高的艺术价值，这些都是毫无根据，一厢情愿的想法。事实上正相反，因为它们原是初级的（相对于所谓“高级的”）、原始的（相对于所谓“进步的”）、老旧的（相对于所谓“创新的”），它的艺术价值也不是“纯粹的”，而是“实用的”。因为它的价值主要在于“装饰”（装饰也是一种价值，不过与“纯粹绘画”的价值不同）。我们不要忘记彩陶与古代铜器上的“抽象纹样”是为了装饰才有变形、简化、纹样化、图案化乃至几何形化的事实。也不要忘了，虽然上古时期“具象画”的技巧尚未臻成熟之境，但洞窟壁画与出土的帛画都可证实其绘画性远较器物上的“抽象纹样”为丰富。可见器物上几何形化的“抽象”图样之目的原本就不为绘画性的创作，其装饰性的目的当不容否认。

“抽象画”家把“抽象”视为更高一级的“纯粹造型”，实

际上是企图以“实用美术”取代“纯粹美术”，不啻反而是指鹿为马。现代“抽象画”在艺术革命的“大业”中把艺术最可贵的目的丢掉了，而且误将最初级、最原始的艺术形式当作新创造。抽干血肉，仅剩骨架的“抽象画”之沦为“形式主义”（formalism），是必然的命运，毫无抗辩余地。

至此，新的问题又将困扰着我们：“形式主义”有什么不好？什么是艺术可贵的目的呢？

空洞的形式主义

谈论艺术追求的目的，牵涉到“艺术是什么”这个令人头痛的问题。在这个缺少共识、厌恶规范的时代，艺术更不可能有普遍一致的定义。因此，每个当代艺术家心目中“艺术是什么”的答案，差不多就决定了他艺术行为的方向、风格与品质。我不拟在此正面地谈这个问题。不过，不论是哪一派的画家，总有某些共同的意愿与期望，这也是艺术追求的目的之一部分。比如说，展示他的作品，期望他的作品表达画家的思想感情，得到他人的欣赏、感动与共鸣等等。

如果不否认确有这些共同的意愿与期望的话，那么，我们有充分的依据可以说：形式主义“抽象画”在这些方面必然落空。相反的，只有广义的“具象画”最具备满足这些意愿与期望的条件。当然，有些“具象画”也有形式主义之弊。避免牵扯太远，此处暂不谈它。

为明白形式主义绘画的真相，我发现“抽象画”等同于哲学中的“形式逻辑”（formal logic）（一九八〇年九月参观某“抽象画”展中悟此，遂萌写作此文之最初意念）。我们知道，形式逻辑只研究思维形式而无关思想内容；只研究推理之抽象架构，不涉经验内容。罗素说：逻辑不是哲学。现代形式逻辑为

运算的方便，多以人工符号取代过去的自然语言为研究工具。许多哲学家告诉我们，逻辑相当于数学。形式逻辑本身是工具性的，与文法、修辞学同性质。要想获得有意义有内容的思想，便要将与之相关的概念代入形式逻辑论式中的人工符号，论式的运作的正确才有助于思考推理的正确。不然，形式逻辑只是形式的游戏而已，并不能自己产生“思想”。

“抽象画”就像形式逻辑一样，只有形式的运作（也就是上文所述的视觉元素的运作技术），所以也只是形式的游戏，毫无思想内容。

“抽象画”原来企图提高“精神性”，结果却是精神的空洞化。它不知不觉误入物质形式之视象的追求，反而是最“表象”的追求，反而最“形而下”。他们以为视觉形式在创造性的开发之下，可有无穷新奇、独特的“视象”，源源创生，事实完全相反。我们上面已论证过，相对于魔术般神秘诡异的实存世界，尤其在宏观与微观中，人类目所能见，手所能摹的“视象”，根本不及千万分之一。“抽象画”连形式上的“创见”也极其贫乏、简陋，这与形式逻辑在论式的有限性相同。“抽象画”每幅作品之间的雷同与自我重复，便是“规格化”的结果。这也正如哲学家虽然应该具备运作形式逻辑的能力，但是光凭形式逻辑造就不了哲学家一样。

“抽象画”的绝对主义、至上主义（suprematism）与纯粹主义可谓蔽于天也不知人。人是有大局限的一种“存在”，既不能创造物质，也不能开发新“象”。太阳底下无新事。这样说来，人岂不毫无作为？不然，人所能开发的正是最可贵的，自然所不具备的东西——“意义”。

人类在绘画上的努力，从画不“像”到能画得极“像”，再到摆脱“形似”，然后更努力开发绘画的更多元、更丰富、更深刻、更动人的意境，其主轴精神就是“人”所念念不忘的“意”。

义”。“抽象画”努力的方向之所以错误，就因为它妄图与自然万有比赛造“象”，却不去比赛造“境”，其结果必然白费力气，必然落空；“抽象画”以为抽掉了内容的意义，仅取形式的新奇，从此身轻如燕，自由飞翔。但不知失掉灵魂与血肉，只余骨架与皮毛，其僵毙之命运乃理所必然。这种艺术“革命”实在是买椟还珠。

形式主义有什么不好？答案就是：形式主义必然是内容与意义的苍白与空虚。可能有人又有疑问：意义岂不也必须透过形式才能表达？为什么形式的游戏就缺乏内容与意义呢？我想，现代语言哲学的“符号学”（*semiology*）可以有助于我们对这个问题的理解。

“信号”与“符号”

内容与意义密切关联，我们无法想像毫无内容的事物，如何能探讨它的意义何在。那么，“意义”又是什么？这牵涉到诠释学（*hermeneutics*）这门很热门的学问。我们只能用常识性的理解，大致而言，“意义”是人类所独有的，对于一切事物（不论是抽象的观念或具体的物体）所发现的一种价值内涵。人类表达“意义”的方式必须透过语言（包括文字、符号与广义的“语言”）。艺术也是一种透过符号的表达方式。

符号哲学大师卡西勒（*Ernst Cassirer*）在他的名著《论人》（*An Essay On Man*）中，从语言的研究来区别人与动物的差异。他引用科勒（*Wolfgang Kohler*）《黑猩猩的心理》中所言：“可以肯定地证明，黑猩猩的语言学的全部音阶是完全‘主观的’，它们只能表达感情，而绝不能指示或描述任何对象。”所以，卡西勒说：这就是我们全部问题的关键。命题语言（*propositional language*）与情绪语言（*the language of the emotions*）之

间的区别，就是人类世界与动物世界真正的分界线。

动物的“语言”包括发声、表情及身体动作，只能表达情绪。人类的语言有一部分也属于这个层次，但是，没有一种动物像人一样跨越了从主观语言到客观语言，从情绪语言到命题语言这决定性的一步。这就是动物无法像人类一样创造文化的原因。卡西勒简单明了地说：人是符号的动物。这比过去人是理性动物、政治动物、使用或制造工具的动物等界说远为明确精警。

动物的“语言”因为是主观的、情绪性的，所以与人类的“语言”有客观的指称与蕴含意义的特质大为不同。动物可以发出信号，并对信号有反应，但只有人能创造符号，并以符号理解和思考。卡西勒指出信号 (signs) 和符号 (symbols) 的不同：前者是物质世界的一部分，后者是人类意义世界的一部分。“有些动物，尤其是驯化的动物，对于信号是极其敏感的。一条狗对其主人的行为最轻微的变化做出反应，甚至能区分人的面部表情或全身的抑扬顿挫。但是这些现象距离对符号和人类语言的理解还遥远得很。”

“抽象画”的艺术语言到底是“信号”或“符号”呢？

“表情抽象画”宣称直接表现个人内在的感情，并以不受意识所支配的自动性技法来宣泄情绪，这种艺术“语言”很明显的属于“情绪语言”。它的局限就是只能宣泄主观的、直接的情绪（如：愤怒、悲伤、欲望、喜悦等等），而不能指示或描述任何对象，也不具客观性。所以属于“信号”的范畴。从语言学的角度上说，这种信号式的艺术语言是退化。只能发泄情绪，而所表达的情绪是空洞的、粗糙的、含混的，缺乏具体内涵。比如说“愤怒”的情绪，“抽象画”只能表达愤怒的表象，无法表现特定、复杂而具体的愤怒之情，如“义愤”、“妒愤”、“个人之愤”、“集体之怒”等等；“悲哀”也是一样，无法表现“悲秋”、“伤春”、“丧子之悲”、“亡国之哀”等等。这都只有“具象画”

才能细腻、深刻地表现出来)。“信号”语言也不能表达深刻而确切的意義。比如说,“抽象画”时常被挂颠倒,很难觉察。对于数十年前所画的“抽象画”,即使画家本人也无法具体说明其“表现”的内涵。即使是情感的具体内容是什么。这正是内容含糊、粗糙、贫乏的“抽象画”的窘境。一般人常说看不懂“抽象画”,其实它原不具备可“懂”的内容。既无可懂,却因不懂而自卑,岂不自寻烦恼。

“几何抽象画”则不同于前者,不是情绪的直接宣泄。其艺术“语言”有客观的普遍性与规律性,所以不是信号,而是符号。几何与数学都是所谓“形式语言”,是概念化的图像。不过,那是科学的抽象思维的工具,不是艺术表现(所谓“形象思维”)的手段。比如三角形、圆形、垂直线、切线、外接圆、内接圆、平行线等等,在几何学中可以作深刻的抽象思维,这些符号有其科学的内容与意义。但把这些抽象符号画成所谓“几何抽象画”,上文已说过,只是几何学最肤浅的示意图而已,根本不具备科学深刻的思想内容。所以,既不是科学,又不是艺术,可说两头落空。仅有的功能就是装饰。比如栏杆、花边、楼梯、盘碗等等,多以简洁的几何形为装饰。现代建筑、美术设计、装潢、工业产品等等大量现代产物的视觉形式,差不多早已抛弃传统写实风格的动植物图案,采用“抽象”形式,可以有力证明“抽象”造型的功能与价值是装饰,与纯粹艺术有距离。再说,“抽象画家”蒙德里安、克利(Klee)、康定斯基等人不正是包豪斯(Bauhaus)前卫性设计学院的大将吗?平心而论,包豪斯与“抽象艺术”对本世纪美术设计、建筑、工业造型等等贡献之大、影响之广,举世皆知。失之东隅,收之桑榆,恐也是诸大师始料所未及。不过,他们的“抽象画”却标榜“纯粹绘画”,焉知“抽象画”反而仅具实用功能,实在是一大讽刺。

“抽象画”在绘画表现上,论状物叙事的具体、生动与明

确、抒感表情的深入、细腻与真切都较“具象画”大为减弱。所以在表达思想、表现感情上都无法达到绘画原来所能的高度和深度。我们遂有充分的理由说：“抽象画”是次级绘画，其情形正像真正的抽象艺术——音乐——中的模拟音乐是次级音乐一样。

但是，“抽象画”也并非一无价值。在现代建筑、工艺、设计等方面，抽象形式、结构观念与方法上提供了革命性的巨大贡献。至于“抽象画”本身则只有装饰画的意义。这种消费性格的装饰画与旨在鉴赏与典藏的绘画原不可同日而语。试想在公共活动的场所，谁会要求装饰性的美术表达创作者个人什么独特的思想与感情呢？除了纪念性的公共场所、历史事件、历史人物等纪念性建筑或空间比较需要能表达确切内容与意义的具象美术作品之外，机场、车站、广场、大厦等地多以“抽象结构”与“抽象肌理”为美术装饰手法，这正好反映了这个时代的特色与要求，也呈现了“抽象”艺术仅有的功能与价值之所在。许多“抽象画”被挂在大旅馆、银行的走廊或厅壁，非常适才适性。美术博物馆现在虽然有不少挂有“抽象画”，但是，它们跟表达深刻思想感情的“具象”绘画作品之艺术价值有本质的差异。美国画家安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth）说过，托尔斯泰的《战争与和平》所呈现的一幅绚烂彩毡不仅令人兴奋还有内涵的深义。我觉得绘画必须蕴涵更多东西。五十年代的今天，“抽象画”是占优势的，但实在说，我无法想像今后四百年人们瞻仰这些“抽象画”时会鞠躬致敬——我也非常赞同这个观点。不过“抽象画”只争朝夕，四百年太久，我们且“立此为凭”吧。

艺术自由及其曲解

“信号”只能表达含混的情绪，低级而原始；“符号”是人

类一切创造中最伟大者，是知识与文化积累、创造与发展的先决条件。符号的内涵是普遍的、抽象的概念，它本身是思考的工具。抽象概念是抽象思维必要的条件。许多人把“抽象思维”与“抽象艺术”混为一谈；抽象画家正是这样，分不清两者的不同，不明了载负抽象概念的抽象“符号”根本不是艺术表现的材料（文学运用抽象的文字“符号”去创作，需要另一套文学的技巧，此处不谈。对这个问题有兴趣的读者可参阅我一九七二年所写的《绘画与文学》一文。）（编按：该文现收入本书）所以不论信号或符号都不是绘画可以直接运用，也不是绘画所能赖以表达确切、深刻、精致而鲜活的思想感情的材料。“抽象画”之不足恃以此。

“具象画”也透过符号（即艺术语言）来表现。不过它与传达概念的视觉图像大不相同，也即是说，它不是像几何、数学、文字那样的符号。“具象画”的符号正确的称谓应为“造型符号”（即“绘画符号”；参阅本书《形上符号与绘画符号》一文）。凡高画树木、天空的卷曲笔触，雷诺画女人体的浑圆造型，毕加索某些人体如泥塑、木雕的意味，孟克（Munch）阴暗的色调与神经质的人形，都说明了“具象画”的“符号”是非常独特的、个人的且为表现“形象”的造型符号，不是普遍的、规律化的、表达概念的符号。“造型符号”本身（线、形、色等等）本来就是“抽象”的，也即是说，“具象画”千古以来原就在运用“抽象”的元素，而且根本就由“抽象”元素所构成。“抽象画”之误入歧途，只在于它以为“抽象”元素可以不经形象造型的建构而由元素自身任意组合排列而成“画”。它所幻想的大“解放”其实只有使它自我虚脱。艺术创造不能缺少“造型符号”，但“抽象”元素若脱离了具体“形象”便迷失了方向，丧失了功能；“形象”若只是描摹实存的外貌，不能表现思想、感想与意境，也没有多大意义，当亦无可怀疑。

“具象画”之所以最具备满足艺术创造的共同意愿与期望（即表达思想与引起欣赏者的共鸣）因为它不论如何主观 如何独特 如表现主义与超现实主义虽然“具象”但不等于“写实”而是具备极独特的造型风格与深刻的思想意义）总能唤起人类的共同经验，引发共鸣。关键就在于其为“具象”之形式。有一种粗浅的看法 以为“具象”只是描写，“抽象”才是表现。事实上只有低层次的拷贝（copy）才没有表现 任何表现的技巧都必须包含第一流描写的能力。英国十九世纪大文豪哈代（Thomas Hardy）的不少小说都有对大荒原景色极细腻的描述。忧郁、迷离与悲壮的氛围正为了衬托惨澹的人生之宿命。那是描写 也是表现 而且是最卓越的表现。前“现代”的绘画 常常是哲学、文学、历史乃至宗教的附庸或婢女 固然应该挣脱羁绊 寻求自主。但现代以来的许多前卫绘画 抽去人文精神的内容 仅重“抽象”形式 不免“婢作夫人” 自甘降格。

“抽象”论者以为他们追求自由。不错 自由当然是一种价值。不过 艺术的价值与画家有没有为所欲为的‘自由’毫不相干。艺术如果不能传达经验 沟通感情 引发共鸣 艺术就不能为人类所分享，艺术的意义与价值也无从衡量。如果艺术不为这些，而只为创作者个人情绪当下直接的发泄，为所欲为的自由发泄，那跟一个暴怒的丈夫把他家中的杯盘砸得粉碎的行为有什么不同 美术馆为什么要展览他的‘作品’ 观众为什么要去看他的发泄？

对艺术自由的误解既深且重，这是我们时代的大不幸。我认为艺术的自由并非创作行为的肆无忌惮。艺术的自由应有的价值 应该是 第一是不受政治、宗教等外力干涉 完全出自艺术家自己的主张与信念，这种自由是可贵的；第二是艺术家经过艰辛的磨练 突破工具、材料与技巧上的种种困难与阻碍 获得随心所欲表现他的心灵所向往的艺术创造的能力，这种自由

也是可贵的。法国诗人保罗·梵乐希（Paul Valéry, 1871—1945）说：最严的规律是最高的自由。他的中国高足梁宗岱说过一句令人难忘的话：“正如无声的呼吸必定要流过狭隘的箫管才能够奏出和谐的音乐。”如果有人觉得吹箫太难学了，把箫管当竹棒打石头不更‘自由’吗？的确，这是惨澹经营与胡闹瞎搞的分野，这是“过去”与“现代”的差异，这是“精深”与“粗劣”的对照，这也是严肃、虔敬、卓越与懒惰、玩世、无能的区别之所在。不客气地说，不少“现代艺术”正在乐不可支地朝焚琴煮鹤的方向走。

因为羡慕音乐，以为通过音乐的抽象形式、抽象语言、抽象结构的模拟，绘画可能摆脱“具象”的束缚，走向绝对的自由。其实，这是“拿鸡毛当令箭”。康定斯基说，色彩也能引起听觉反应，它相当精确。例如，不会有人认为鲜黄色似钢琴低键的声音，而暗红色如女声尖锐的高音。他还说过许多诸如：红色是咆哮和火焰，有男性的力量，高歌凯旋像大提琴；朱红色像烈火般的热情；管乐器的声音如强烈的鼓声；黄色是生气活泼、年轻愉快；蓝色是沉思、静默，在白色里一切颜色消失了，是伟大的沉寂，却充满可能性，像生产以前的虚无；黑色是虚无而没有可能性，一切时间的终结；橘黄色像强壮的老喉咙或唱着长音；紫色像英国号与木制乐器的音响……

这些都近乎“诗的想像”，非常有趣。不过，如果把一首乐曲用“形、色”来画，其结果不论如何都完全不同，正因“耳”与“目”的替换非常有限，而且只能有很简陋、幼稚的效果。何况，在时间中延展的声音如何翻译成在空间铺陈的形色？可见不同的艺术类型各具特色，不可取代。一定要互相顶替，只有徒暴其短而已。

不过，艺术所要表现的对象（即宇宙人生）原本应包括整体的时空；所赖以表现的物象，常诉诸吾人多重感觉（比如有

形状、色彩、又有气味、声音、质感等），而听觉艺术与视觉艺术只诉诸单项感觉，其艺术表现势必受到局限。这个局限固然正是不同艺术独特性格的所在，但是不可讳言，此局限确可造成表现的缺憾。弥补这个局限所造成的缺憾，当然不能把画面与音响结合以图解决（电影这种综合艺术已经完美地把多种艺术结合成一个新的、和谐的艺术种类了）也不能无所作为，任其永存缺憾。事实上，音乐、文学、绘画、雕刻无时不在努力克服这个缺憾。但这些缺憾却也常常就是引发艺术家寻求突破局限，淬炼高妙艺术技巧的原动力。

替换与逾越的虚妄

“抽象画”常常企图以造型元素来模拟音乐。他们觉得音乐本来就是“抽象的”，而且是一切艺术中抽象的典范，反对“具象画”的“抽象画”家当然要向音乐去学习。康定斯基不就说过：“一个画家如果不能满足于自然现象的再现，而本身又是一个创作者，并希望将其内在世界表现出来，将会嫉妒地发现音乐——最抽象的艺术，很容易达到他所希望的。于是他便转向音乐，并企图在他的艺术里发现同样的方式。因此造成今日绘画的追寻韵律感，追寻数学性、抽象的结构、色调的重复。将色彩带进运动里的艺术等。”（康氏著《艺术的精神性》 吴玛俐译 页四〇。）

问题是绘画如何“转向音乐”如何以音乐“同样方式”画画（音乐是否可画 绘画是否可奏（唱）牵涉到不同类型的艺术形式是否可以互相替换的问题？

黑格尔对音乐的本质有很精辟的见解。绘画是将三度空间变成二度空间的客观形式持久存在着，但音乐完全消除空间性，完全依存于时间。也就是说，音乐否定了静止、持久存在着

的“物质性”，而且也因声波的后浪否定前浪，所以“声音”是双重否定的结果。

绘画无论怎样“抽象”，总要占有空间，有持久存在的“物质性”，即绘画总要展现为有形可见的“客体”。而音乐却只能寄托在“主体”的内心活动上。粗浅地说，绘画的内容依附在画纸或画布而成客观的事物（可持久存在），音乐的内容所依附的“画纸”根本就是主体的内心生活（音波震动、随生随灭、随灭随生），无法凝固成可持久存在的客体。所以音乐与绘画绝对无法互相替换，只能通过联想，在某些特定的范围内互相诠释、暗示、隐喻、模仿。比如贝多芬的“田园交响曲”之描写田园风光，俄国莫索斯基的“展览会之画”之表现画展印象。其实，如果没有标题的提示，音乐还是音乐，它绝不会笨到与视觉艺术争高低。

以一种艺术的表现媒介的特性勉强去模仿另一种艺术媒介的特性以显示“创造性”是最拙劣的想法。米勒的“晚钟”如果请康定斯基来画“抽象画”，可能是些模拟声波涟漪的彩色的曲线；若以这类视觉元素来模拟音乐，以为就弥补了绘画不能表达声音的缺憾，事实上幼稚不堪。以绘画论之，岂不失去的更多！

在艺术表现中，对某些无法表现的感觉常常利用“通感”（*synaesthesia*）来求得巧妙的表现。比如“珠圆玉润”（视觉、触觉）常用来表现声音的高亢清丽，而双簧管与低音管（听觉）使人如见乡野与羊群（视觉）表现雄伟的高山（视觉）则不能不用号角类乐器（听觉）。不过，每种不同特性的艺术总是在他最拿手的题材，最精深的表现形式中一展长才而各擅胜场，不同种类的艺术，岂愿以己之所短去模拟人之所长。

艺术与人生和物质世界永远有局限，但是自由创造的无限可能性仍然广袤无边。艺术最卓越的创造诚然艰难，没有什么

捷径可一跃而达峰顶。妄图反叛自身的独特性，把逾越范畴当作勇于“创新”以颠覆为“新价值”这种种行径与现代某些人寻求颠倒乾坤的“变性”不是人生常态一样，反叛、逾越与颠覆也不是艺术创造的正途。

世纪末的睿智

本世纪의早晨 历史上的第一个共产主义国家苏联诞生的那一年（一九一七），达达主义的杜象（Duchamp 1887—1968）把一个未用过的瓷制男用小便器倒过来，签上 R. Mutt 1917 的假名，以“喷泉”（Fountain）为题，在纽约独立沙龙当作艺术作品展出之后，西方现代主义以及后现代主义中那些对艺术的历史传统志在蔑视、否定、破坏并以此为“创造”行为的激进者受到空前的鼓舞。从此“艺术创造”再无任何顾忌与规范，几乎到了任何物质形态、任何行为与造作都是“艺术作品”的地步，甚至到了没有作品就是“作品”的极端。此后不但在艺术天地中增生了无数令人咋舌的“前卫”作品，而且动摇了原来艺术的宗旨、定义、价值与功能。无数的艺术家在“落伍”与“进步”；“保守”与“激进”；“虚无”与“实在”；“自卑”与“骄狂”之间痛苦的彷徨。

这是一个解放与勇气、自由与放任、急速变迁而无奇不有，感性膨胀而价值混乱，神话破产而信仰动摇，毫无禁忌而有所欲为的时代。这是一个光明与黑暗明灭闪烁、兴奋又沮丧、教人神志昏眩的时代。这也是一个智慧与愚昧、文明与野蛮、进化与退化，高尚与下流，人杰与骗徒，希望与毁灭大混淆的荒谬时代。历史上并非没有过类似的情景，但绝未有如当代如此绝对的极端。举一个典型的例子：美国后现代作曲家约翰·凯奇（John Cage）标榜“创新”，把钢琴改造成一种新型的打击乐

器 即在钢琴里插入一些金属丝、橡皮、小木块等物 完全改变了钢琴本来的音响。他又有钢琴曲“四分三十三秒”(4'33"的“杰作”：钢琴演奏者一动也不动地在键盘前坐了四分三十三秒“演奏”于是完成。凯奇认为在静寂中由周遭偶然的声响，如一声咳嗽 移动脚的声音 甚至自己的耳鸣 使听者“认识我们的现实生活”——这种“前卫艺术”在绘画中也有数不清类似的怪胎。问题是很少有人敢于怀疑、批判。正如“国王与新衣”的童话中，除了那小孩子之外，没有人敢于揭穿欺骗与荒谬一样。评论者说：“凯奇所提出的 从根本上说 是推翻文艺复兴以来的西方艺术基本观念的彻底的革命。”有的说他“率先将音乐从音符中解放出来，他究竟是一位艺术先知，还是一位好心的恶作剧者 还有待未来去证明。”(凯奇的音乐及评介见《二十世纪音乐导论》 波士顿一九七七年版。)

“有待未来去证明”这句怯生生的话正表现了当代对“新事物”的恐惧与自卑。这里面当然也有一点历史经验的睿智，因为过去曾有许多顽固分子排斥“新事物”后来后悔不已 因而大家对“新事物”养成了恭让的态度。其实是害怕被目为“落伍”与“保守”。但是 时代巨大的变迁差不多使许多新、旧事物的价值有颠倒的趋势。

现代人应该认清楚，所谓的“新事物”在过去与在现代已有很大差别。哥白尼发现“地动说”而受迫害 凡高创作他独特的画风备受冷落。过去的“新事物”是少数人真诚、努力与智慧的成果，因为触犯了权威与习惯势力而受排斥；现代的“新事物”多为利益团体或当事者为获取名利所发起、鼓动而形成。“市场”与无孔不入的“大众传播”正是制造“新事物”的原动力；只有哗众取宠、惊世骇俗的“新事物”才能引起消费的欲望 才能霸占“市场”，攫取利益。“新事物”或许是非凡的贡献 但现代不少“新事物”来自人性的贪婪与卑劣，也隐藏着无

尽深广的灾难。“新”即“进步”即“价值”的现代风尚正引导人类走向虚无与危境。这不仅仅是艺术方面的危机，而且根本就是现代文化的危机，或者就是人类已然面对的危机。

对西方现代文化的批判，本世纪上半以来已有太多言论。不过，艺术界根本不想听到逆耳之音。六十年代之后，“后现代主义”接续前段而变本加厉。种种反叛、颠覆、解构（deconstructive）、重构（reconstructive）的革命行动，致力于艺术种类的分解、混杂、拼凑、替换与否定。当代艺术的极端个人主义、刚愎自用与反沟通，史学家汤恩比说，艺术家鄙视公众，反过来，公众则通过蔑视艺术家做报复。由此造成的真空被江湖郎中一样的冒牌艺术家所填充。一九八四年出版的《现代主义失败了吗？》（*Has Modernism Failed?* by Suzi Gablik, first published by Thames and Hudson, New York, 1984）彻底批判现代主义的堕落与欺诈及艺术之商业化。此书是关心现代艺术的人不能不读，也可能是追随前卫潮流者不敢一读的书（台北远流出版社有译本）。它最后一句话：现代主义和其他观念一样也有寿终正寝之时。如果我们想再度以（艺术的）社会责任取代个人主义，就必须强调艺术的意图而不是其形式。

没有比贡布里希（E.H.Gombrich）的洞识与睿智更能引导吾人在这个价值混乱的时代冷静地思考，审慎地抉择。这位生于一九〇九年，被誉为当代艺术学领域中的泰斗，二十世纪的苏格拉底，在他的名著《艺术发展史》（*The Story of Art*，一九五〇年第一版，一九八四年增订第十四次重排再版。是一本写了近半个世纪的巨著。范景中中译，天津人民出版。台北联经公司依据一九七八年修订版由雨芸翻译，书名《艺术的故事》。本书被译成二十种文字，仅英文版就再版三十多次，一九八六年德文版又有增补）的《后记》中论及第一次世界大战前的“艺术革命”（泛指印象主义、后印象主义）的那些斗士确需有

迎接苦难的勇气，但今天，千奇百怪的新艺术已经成为“主流”。今天的斗士反而是那些不肯一窝蜂追求造反的艺术家了。这半个多世纪以来西方现代艺术为什么以令人头昏眼花的变化和新奇为无上旨归呢？贡布里希归纳出九点因素，表达得很坦诚的，不怕惹恼某些‘先进分子’的真知灼见。为了节省篇幅，仅略述要点如下：历史的进展，尤其是十九世纪以来科技史的进程；‘时代前进’的观点不可抗拒，艺术被视为主要的‘时代表现’。根据这个观点，贡氏说他并不同意这个观点，不接受“时代”的艺术就是愚蠢。所以，评论家丧失了批判的勇气，沦为艺术现象编年实录者。他们惧怕去批评那些‘先锋’，以免使自己落伍可笑。另一方面，现代科学深奥难解（如爱因斯坦的相对论等等）而却非常有价值。所以艺术也得故作高深，越富革命性，越难懂越好。另一方面，为反抗机械文明，侮辱有产阶级，强调任意的随想和个人怪癖的表达。在一切艺术中，绘画对于彻底革命的反映更快。因为绘画的实验本少利多，廉价易为。你不会用笔，可以泼色，如果你信奉达达主义，也可以送些废物去展览，看看主办者敢不敢拒绝（那岂不可以控诉他钳制创作自由？），不论他们怎样对付你，你总会找到乐子的。另外，美术教育强调像“儿童画”般的自由创造的满足感，把绘画的基础训练当作娱乐，因而业余画者激增，必然在许多方面影响了艺术。此外，摄影术，绘画可怕的手，的普及，迫使画家改道转向，急不择途。另外的一个原因是民主与极权两个阵营把艺术当冷战的武器。怀硕按：非常吊诡，“现代艺术”本来是左派艺术家反文艺复兴以来的资产阶级的艺术传统的革命行为，“抽象画”最先出现在革命中的俄国。但当革命成功，艺术应为政治服务，只能歌颂党、祖国与人民，“前卫艺术”遂成“反动派”，康定斯基、马勒维奇和夏卡尔（Chagall）等人只得奔向西。他们在西方却点燃了现代主义之火而成燎原之势，现代主

义后来反而是右派反左派的武器)。西方阵营为凸显自由与独裁的对照 支持了“现代主义艺术”。最后一点 贡布里希一半认真,一半调侃地说:“它在艺术设计中激起了创造性和冒险般的快乐,我们有时会把抽象画斥之为‘娱人的窗帘布’不加重重视,但不能忘记这些富丽多样的新窗帘布多么令人兴奋。”不过 把“抽象”绘画比作“窗帘布”相信“抽象”大师们会大为反感。

但是 很少人敢于批评这样的“纯艺术”。贡氏说 因为来自盲从主义的压力 害怕落伍 害怕被视为“老古板”。又说 我们绝不能保证,我们对新奇的敏感与热中就不会使我们忽视我们中间那些不屑于赶时尚和出风头而跑在时潮与群众前头的当代的真正天才。又说 博物馆和艺术史书有一种危险 把伦勃朗(Rembrandt)的作品和杰克逊·波洛克的作品摆在一起 就极容易给人一种错误的印象,以为这一切都算是第一流的“艺术品”只是年代不同而已。

沿着贡氏这个思路 我们也不禁想到 米开朗基罗、罗丹的雕刻与杜象的“小便器”亦一同被收入艺术史书,它们岂是一样令人尊敬的“艺术品”?

对我们来说,对西方现代主义种种不加批判的接受,不但表露了我们的艺术(甚至文化)思想的虚弱,而且表露了三十多年来相当的一部分人以欧美强势文化为“世界性”、“国际性”的迷思:亦表露了艺术界那些甘愿充当美国艺术殖民地买办的虚矫与卑屈。这应为东方社会在贡氏九点因素之外的第十点。

“抽象派”与“抽象表现主义”是西方现代主义中重要的一部分,反映了两次大战之后科技文明危机中人与艺术的异化,它的出现实在也是时代因素所使然。虽然它现在已经如强弩之末,但其流风并未消失。尤其在摆脱一元化的传统价值之

后正在上下求索的现代中国艺术，西方智者的他山之石，极有借鉴攻错之用。

德国哲学家 Romano Guardini 在《现代世界的结束》一书（台北联经出版公司 陈永禹译）中说：“本书的目标在于理解现代世界，理解为什么现代世界将要结束。还有那即将来临的世界，究竟是怎样的一个世界呢？”这一段话与我写这篇文章的心情、动机非常相近。我的说法当然略有改易：

本文对“抽象画”的探讨 目的不在情绪性的褒贬 而是以理性的途径 充分的论据 以揭示其真相 理解它的性质及指出它为什么站不住脚的原因，并予理性的批判。至于艺术的未来，不是本文所应涉及的范围。真正的艺术家都应辛苦寻索自己的答案。

我相信，也许在下一个世纪的清晨，人类从二十世纪的迷思与噩梦中醒来，将发觉对那些反文化的现代流毒的批判雷声大作，以至振聋发聩。我在世纪末孤独地写下个人忠诚的见解，并期待另一个艺术美好世纪的黎明。那将不仅是艺术的新希望，而且是人类文化与生活以及人生价值的新希望。

一九九四年八月

【风格的诞生】

时代性、地方性、个人特性

每个画家都在追求一个属于自我的独特风格。“风格”是什么？中文的“风格”最早见《晋书·庾亮传》：“风格峻整，动由礼节。”本指人物的风采品格。后引申指美文之格调、体式。风格可以是一人独有的，也可以是一派所有与一时代所共有。如《宋史·魏野传》：“为诗精苦，有唐人风格，多警策句。”英文风格是 **Style** 在文艺方面是文艺表现特殊风貌的统称，也同样可以是一人、一群、一学派或时代所属予。

很明显的，风格是两个以上的不同种类比较的结果。只有一人存在，则无“风格”的概念产生。有两个以上的不同，才产生“风格”的概念。风格就是艺术创造的独特的、完整的、自我体系的体式之总称。一个艺术家追求风格，就是追求自我完成，追求个人独特性从时空交汇中显凸出来的努力。

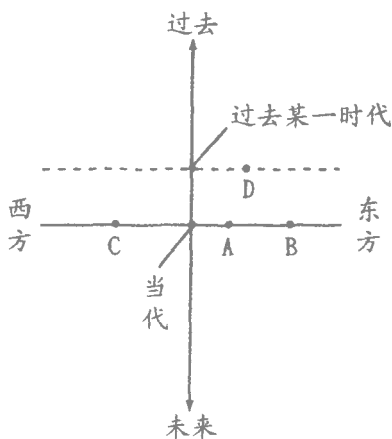
风格的本质是特殊性，但风格是建立在普遍性的基础上面（如美的原理、艺术价值的客观标准、艺术史的成就），若只有特殊怪异的性质，离开了普遍性的基础（比如有人以牛粪为材料，企图以怪异来建立“特殊性”，以求“创造风格”）则只是扑空，因为这是对艺术风格的无识。

风格包含三个构成要素，一是时代性，一是地方性（或民

族性，因为民族性常常是从同住一起的一群人所共有的血缘、语言、历史等共通性中产生出来的)还有就是“个人特性”。

时空的坐标

我们可以以坐标来表示个人风格的‘地位’所在(见附图)



(附图)

竖线表示时间(自古至今)横线表示空间(东方与西方)。我们每一个人只能占有横线上某一点，古往今来每个人都不会重复同一个点。如果横线上的每一点代表一个风格，则某艺术家所占有的点与另一人的那个点相叠，便是他袭用了别人的风格，没有自己的风格。如果横线的右边是东方民族的地理空间，左边是西方民族的地理空间，则东西方两个艺术家不可能有空间上的错乱。我们可以明白，一个艺术家风格的追求，就是要在时空的坐标上找到自己的一个点。没找到一个点，就是风格未

产生或没有风格可言；与他人的点相叠则是抄袭；自己的点跑到左边而与另一点相叠（比如一个中国画家抄袭杰克逊·波拉克 Jackson Pollock——美国泼色的抽象画家——他的风格的点便不会在横线右边，而跑到左边与波拉克的点相叠），则是盲从西方；自己的点不在这条与时间交叉的横线上，而在上面另一条横线上，则是倒退复古。

比如说，有一位东方画家 A 他在坐标上所应占的风格地位假设是 A 点，则 A 点必在右边，且只有 A 点是他应有的独特的地位。假如画家 A 不在 A 点上，而在 B 点上，则他必是抄袭画家 B，故才可能与 B 点相叠。如果 A 画家不在 A 点上，而与 C 点相叠，则该画家 A 必定是抄西方 C 的风格，故才可能与 C 点相叠。如果 A 画家不在 A 点上，而与上面虚线（横线往上移，即代表年代往古代移动，即远离“当代”）上的 D 点相叠，则他必是抄袭古代某画家，故才可能与 D 点相叠；如果一个画家不能建立独特的风格，或不成熟，或东拼西凑，则他不可能在横线上找到肯定的一个点，则在坐标上没有立足的地位。

由此图解可知，只有找到坐标上自己的一点（如画家 A 应该是 A 点），才是建立了风格，与其他点重叠，便只是别人的影子，不算有了自己的风格。也由此可见，一个画家要在时空交汇中找到自己的点，才找到自己的地位。拿这个坐标来衡量中外古今一切画家是否有他的地位？是否独特？可说很有效地帮助我们了解风格的三要素，以及风格的创造性是何等重要。

创作的风格

风格的产生，当然是创造的结果。就文化上言，任何创造与历史及民族传统发生皆必密切的关联。也即是说，个人的创造只是在历史既有的成绩上加上个人的一份贡献。绝对超然的创

造可以说未之曾有。风格的产生就涉及师承的问题。故创造就是师承之后的突破与发展。

台湾的画家很注重师承，尤以中国画为然。师承之后而无突破与发展，便有一代不如一代之虞。固然这与个人的才力有关，更重要的原因是师承一人或一派的圭臬，易于不觉被“金钟罩”所套牢，而陷入动弹不得的窘境。学艺术不要只定一家，只师一人，而要广泛涉猎，多所取法。杜甫有诗：“转益多师是汝师。”一个学艺术的人不懂得“转益多师”，不但心量狭仄；而笃守师门清规，其实是极笨的办法。现代的中国画家，不但要师法遗产，精研近代百家，而且要了解西方，再经过自己的吐纳融会，才能锻造出自己的风格。门户之见与孤陋寡闻，要谈创造风格，断然只是幻想而已。

有了以上的了解与信念，才能谈产生风格的具体途径。我认为第一是题材的问题，其次就是技法。

题材与技巧

相当程度地决定一个画家风格的要素，乃是题材的选择。选择了“深山论道”或“踏雪寻梅”这一类的题材，自然要不泥古而不可得；选择了“弗洛伊德的梦魇”或“存在的时空转换”之类的题材，欲不蹈袭西方的现代主义皮毛而戛戛乎其难哉！题材的选择，其实就是绘画思想第一步的显示。第二步就是既然决定了选取这个题材，究竟要表现什么情感、什么观念、什么境界？一个古老的题材，不见得就注定其感情境界必然古老没有创造性。而月亮、流水等自然题材，千古不易，并不妨碍创造性的发挥。问题是“月下清吟”或“小桥流水人家”等思情，才难逃腐旧的窠臼。即使以楚辞或唐诗为题材，如果有新感情、新表现，也还大有创造的天地。如达利以圣经故事为题材，并不妨

碍其创造。所以题材无新旧，主要在于表现有没有独创性。

技法固然有其自成规律，甚至自成公式的特性，但创造性的运用技法，便要打破原有的规律与公式，做到完全为题材的创造性表现服役。就中国画来说 什么皴 什么点在不同的题材与情境中，绝不能按原来的规律与公式照样搬演，而必须依据表现的需要大加一番因革损益的改造。可以说，技法来自题材与主题的要求而变，就如同战术决定于战略思想，而战略又决定于时空因素、敌我条件一样。没有一种僵化的公式可以百战百胜。技法的创造性运用 是情思的表现所依托的手段。“语言即思想”那么 我们也可说“技法即思想”。没有思想的技法，为技法而技法。便是殚精竭虑制造技法的新花招，也只流于形式主义的末流 只坐廊庑 未入堂奥。

风格有其时代精神，此时代精神要从对整个时代的感应上去体悟，不是以艺术界流行的新潮为马首是瞻。尤其不是以巴黎、纽约或东京的最新模式为“时代的依据”。这样走捷径的结果 便是自己的迷失 而役于人。我们国内自从民族精神高扬之后 中国画有更多觉醒 新血的注入 也更使水墨画的生命力大有振兴的趋势。这是十分值得欣喜的事。但是有些年轻一代 把新写实主义以中国笔墨来表现，以照片为范本，做纤毫毕现的“写实”虽然在形式上有了突破 但自我风格的独特性与中国艺术的内涵精神，反而失去，这是对中国传统水墨画不重时代精神的矫枉过正。而水墨画生硬的接合西方现代新写实主义，总不是创造风格的有效办法。

观念的实践

误认为以西方现代主义为依皈是中国艺术现代化的道路，便产生生硬接合（不是融合）的做法。许多人以为现代已有一

个“世界性的风格”。其实“世界风格”是没有的。我们要先在观念上澄清这个误解。

如前所述“风格”是相对待 有比较然后才有的概念 其本质是特殊性。则“世界风格”与什么去相对待 相比较呢 假如有一天我们在宇宙中发现另一星球上有文化艺术，他们的“风格”必迥异于我们所已有 两相对待 便可能有“地球的风格”与“外星球的风格”的区分。在未有这种事实之前 地球上的艺术只有“民族风格”的区分，断无一种“世界性的风格”。强势民族妄称他的“民族风格”为“世界性的风格”企图抹杀其他民族文化的地位与价值，乃是任何有自尊心的民族所不甘屈服的。在一个民族文化之中，每个艺术家尚且要争取他自己的独特风格，在世界范围内，民族艺术何能不同样争取他自己的独特地位？东西方艺术的互相交流和借鉴，目的在活跃民族艺术的新生命力 创造更繁盛的民族艺术 绝不互相同化 而至于“定于一尊”泯除个性。因此 所谓“世界性的艺术”是不存在的，若有，那就是指某一民族艺术的品质水准达到最高的程度 与人类第一流的创造在同一水平线上。艺术的“世界性”的解析只有这个意义。断没有一种风格的模式是“世界性”的，必须为各民族所共同采纳。不同民族的艺术的齐放争鸣，才能使世界的艺坛繁富多样。而定于一，只能使艺术枯萎萧条。

我个人一向在观念上有以上的信念，故我的“现代中国画”的创作，是观念的实践。一个画家总希望自己能不断突破，但也要求自己不断扩展、加深。为突破而突破 容易走上形式主义的窄巷 不可不慎。

风格的诞生必须经由努力探索 稳健渐进 从容发展 最后才终于浮现。这是我的信念。

附 记：

今年六月五日至十七日在阿波罗画廊，是我在国内的第七次个展（联展不算，如果加上过去几年在国外的个展，则为约二十次）。《艺术家》杂志社希望我写一篇文章谈我的画。我想借此机会谈一个可供读者或画家参考的问题 也作为今年我的画展的“自序”。

【“拙”美浅释】

——明末四僧书画展随笔

拙 与 巧

中外有关四僧生平、节操、遭际、艺术风格与成就以及在近代美术史的贡献等研究，尤其有关八大山人与石涛的研究，已蔚为大观。这篇短文且谈谈四僧艺术之美的一个重要的表现。

在中国艺术的美的范畴中，“拙”之美是很独特的审美趣味。要欣赏元代以降的中国艺术，尤其是八大二石的艺术，不了解“拙”字，实在是只坐廊庑，难以升堂入室。

艺术的史的发展，与一个人学习艺术的进阶有某些相似：由稚拙而熟练而熟能生巧，乃至炉火纯青，入于绚烂。然而至此并非能事已尽。进一步，便由绚烂而复归平淡；平淡中再无纤巧，可反入于“拙”。这里的“拙”就不同于“稚拙”，乃是“老拙”、“古拙”、“朴拙”等极高的境界。

“巧”极而生流弊，便成为“甜熟”。西方到印象派之后的“现代艺术”中如后期印象派、野兽派、表现主义、超现实主义、抽象主义等异军突起，就技巧而言，主要是反工巧、反甜熟、反写实、反对理性秩序之下的视觉样态，回复到“生拙”、“稚拙”之路，回到文明发达以前的“原始趣味”。这实在是一个大“复古”。“现代主义”的反知识、反文化、反人生秩序，而趋向虚无主义，是西方美学思想的大困境。西方的文艺与它的社会文明

的发展 关系过于密切。其优点是随社会的变迁而不断跃动 但是被动的追随现实，机械的反映现实或者以非理性的反叛来宣泄现实人生的苦闷，却造成现代艺术本身的无能症，自暴自弃的自读。中国艺术比较“超越”现实，故无此病；而过分偏重“载”固定、空泛的“道”却使中国艺术滞留不前 远离现实人生的真际 而渐形僵化。

老拙、古拙与稚拙

西方艺术自希腊罗马、中世纪、文艺复兴至近代，不论古典、浪漫、写实、自然等流派 都不曾有中国艺术中“拙”美的概念。现代主义回归原始的“拙”是原始文明的“生拙”是儿童的“稚拙”。即使如马蒂斯、鲁奥与毕加索晚年的“拙”与中国的“老拙”、“古拙”还大异其趣。现代风靡一时的祖母画家或所谓“素人”画家，只是西方现代思潮中反人文者的虚无主义所簇拥的偶像。其趣味只是原始人与儿童的稚拙。虽天真可喜，但从艺术的正道来说，毕竟只是支流。

中国艺术的“拙”是经历了匠心的工巧，进入绚烂而复归平淡之后的峰回路转。我想或许因为中国艺术虽然据“道”不变 过于“超然”过于远离现实“人间烟火”但在数千年历史中反复磨砺，积蓄富厚，而有了“以形写神”的艺术思想与手段 有了“神韵”、“气韵”，主观的“心源”、“象外之意”等发现 才启发了“拙”之美的创造。“拙”是对人生宇宙极幽邃的透辟力与艺术技巧极沉奥的修养的结晶。“拙”或许就是历史的富厚所孕育的。中国艺术没有像西方那样各时期各种主义派别的竞斗兴替的变动，所以能在久远的静定中使艺术有从容修炼的机会 而有极丰沛的蕴蓄。中国的书法、绘画 历史的悠久，自成为心智灵思千百代的汇集；钟鼎彝器、碑碣瓦甓等古文物

的斑驳陆离 实在是历史之美、时间之美的大发现 而启迪了中国艺术心灵对朴茂、残阙、遒劲、浑厚、古拙、沉雄、苍老等美的趣味的勃兴与嗜癖，使“拙”的美在中国艺术美中占据了一个独特的地位。中国书画中所谓“金石味”讲的就是古拙之趣。清末篆刻名家黄牧甫的学生说赵之谦与黄牧甫的不同是“悲庵之学在贞石 黟山之学在吉金 悲庵之功在秦汉以下 黟山之功在三代以上。”其实所谓“金”“石”的趣味 就是老与拙。明清美术上承元赵子昂的复古趋势，在美学上的一大收获应该说是“拙”美的发展与再创造。三代秦汉之美经过三四千年历史时间的淘洗琢磨所发现的古拙趣味，成为中国近代美术品鉴追模的风尚，没有中国历史悠久而稳定持续的特性，恐怕是不可思议。

平淡见真味

中国艺术的书法，即如一点一划也要秉承历代积累的智慧与经验。秦篆、汉隶、晋唐楷书以至各代各派的精义、法规、神髓 固使学习者汗流浹背 举笔艰难 但是丰厚的艺术遗产使后来的才俊在精融传统之后，他的一点一划可以贯通数十个世纪的蕴蓄 而达到古拙苍老的境界。此外 不论诗文书画，一个优秀的少年人如果被评为“老到”便表示他达到极难得的造诣，这恐怕也是西方人所更不可理解的事。杜甫说“庾信文章老更成”，又说“老大意转拙”。“老”常常是“成”与“拙”的要件。如果不是年龄的老，也要气度、修养、风格上的“老”。这是中国传统人生与艺术共同的理念。只有“清而不薄 新而不尖 所以为老成”（《升庵诗话》评庾信诗），不薄便见拙厚 不尖便是“钝拙”。中国文艺老年气息之浓厚 便因为历史传承之久远丰盈所致。

“拙”包括苍老、古朴、实质而沉劲，但都出之“平淡”。平淡不是贫乏简陋，而是从极端绮丽精审、从极丰腴浓郁而来的。有如大匠运斤，不见凿斧痕迹。陶渊明的平淡，苏东坡说他是“质而实绮，癯而实腴”。中国文艺以艳媚浓丽为下品，但却要“寓刚健于婀娜”，不能超越这些矛盾，便只是枯槁瘠陋，既非平淡，也不是“拙”。

“拙”的概念，实出《老子》：“大巧若拙，大辩若讷”。由这一个人生哲学的概念引申成为美的概念，是两千多年中国的艺术发展在近代的完成。

四僧之“拙”

四僧的书画，以渐江偏重高古简洁，而八大、石溪、石涛致力于“拙”美的追求。我认为以老拙论笔墨，八大石溪为最；石涛有时不免有“斧凿痕”。

就意境、布局等方面来说，四僧都发挥了拙美的特色。难在“拙”中见妩媚纤巧，而不露经营痕迹。四僧艺术的极高品评以此。黄宾虹说：“以秃笔见纤细，二石之画，每每如是，以尖笔写秃势，则八大山人之画是也。”中国艺术高古老拙之美，经四僧至扬州八怪至吴昌硕，可说登峰造极，后无来者。齐白石虽然也极朴拙浑厚，但其艺术独特创造在于不再停留在士大夫文人画、古拙的趣味上，而别开“平民的文人画”，以极浓厚的中国乡土社会的风味，极浓厚的泥土气息，使文人画士大夫的书卷气转变为民俗的、乡土的色彩。白石老人的贡献便在这上头。”（这几句加上引号的话，是我十一年前评齐白石所写的。编按：见一九七三年旧版拙著《苦涩的美感》第二三七页）当代传统“老”画家的高古老拙，如果不能“陈言务去”，便显得做作而迂远了。

李长吉七岁能诗，死时才二十七岁。评家以为他“慧心未入于拙，将为年岁所限欤？”诗眼说他“无古气”，因为他做诗呕心沥血，太工匠心，故大不如老杜“工拙相半”，可见入“拙”之难。我觉得中国因传统社会绵延数千年，社会性质无大变化，故艺术上得以从容蕴蓄，加深加厚，而创发独特于世界艺坛的“拙”美。但老年气息的过于浓厚，未免永远徘徊于古松孤石之间，也正是中国文艺滞顿不前的原因之一。当代中国艺术在历史、社会、文化的大变迁中，不论内容与形式，当不能以重复传统为满足。

不过，传统的丰美永远是启示、孕育新艺术创造的重要源头。四僧艺术的永恒艺术价值也不因时代的变迁而有所影响。“知新”的重要一步是“温故”。这个展览，对艺术家的珍贵不必说，对一般人认识民族艺术精华，提高民族自信心与自尊心，其社会的、文化的、教育的意义，更其深巨。

四僧怀着亡国之痛，写下这些作品。他们的气节与人格精神，对当代中国艺术家，应有深切的感应。

本文发掘了中国美学中一个非常独特的问题，值得再深入探讨。

一九七八年正月

【创造与批评】

批评家的工作是为了帮助欣赏者领悟创造的精髓，使之了解并判断创造的价值。批评者先于艺术的创造者：人类在对宇宙的惊叹之后才模仿神的圣工以经营艺术的创造；没有惊叹，便没有创造的灵感。——批评者可以不是创造者，创造者无法不同时又是批评者。如果他不立文字，至少他对创造有一份深切的感动与惊叹。这便是批评的滥觞。

以创作“评论”

一般来说，创造常被理解为感性的，批评是理性的。其实，在创造与批评两事中，究竟是否为感性与理性的分工，实是一个十分复杂而微妙的问题。

创造的工作，不论是文学、音乐或绘画，总之，艺术创造的工作，已经有许多不同的派别。作为艺术表现的对象——大自然（包括人类）——是共有的对象，但作为艺术的创造，因以不同的观念与方法，而有古今中外繁复的差异。在批评的事业上说，同样亦已经有许多不同的派别。

创造本身非一种知识的工作，批评则是一种企图将创造的底蕴抽绎或归纳为一种知识的工作。但是，一种非知识的工作，是否能确如其分地以知识的方法来描述或裁判？在中国的文艺批评，有许多是非知识的，甚至是以创作来“评论”，另一种创

作。如杜甫在赠、寄李白诗中，发表了他对李白的“批评”：

飞扬跋扈为谁雄（赠李白）

李侯有佳句，往往似阴铿（与李十二白同寻范十隐居）

笔落惊风雨，诗成泣鬼神（寄李十二白二十韵）

白也诗无敌，飘然思不群。清新庚开府，俊逸鲍参军
（春日忆李白）

这种发感想，用比况的“批评”，近于西方所谓“印象批评”，在中国的诗词中或“文论”、“诗话”、“词话”中比比皆是。一种知识的工作常常是一种合乎严密逻辑的工作，即一种解释的工作。但是正如艾略特所说：“作为艺术作品，艺术作品是不能解释的：没有什么是要解释的；我们只能将艺术作品和别的艺术作品比较，根据一些标准加以批评；而解释的主要工作在于提示读者可能不知道的一些有关的历史事实。”可见批评不是严格意义下的所谓“知识”。自然更不是一种“科学”。

而“比较”也常常是主观的，我们很难知道这一位诗人比较另一位诗人到底谁优谁劣。比如著《诗品》的钟嵘以陈思王曹植为上品，陶渊明只是中品，与后代把陶渊明放在中国诗最崇高的历史地位，都是判断的标准尺度各异之故。可见艺术的品评是因时因人而或可有异。

而“标准”也不是很可靠的办法，以艺术的标准与规律来衡量，常被讥为“教条派”。因为创造本身虽可以遵循某些定则，但又时常打破或超越定则。而且准则常因时代而变易。

而“提示读者可能不知道的一些有关的历史事实”，就是“历史派批评”的方法。这是“新批评派”所最大力反对的。因

为远离特定的作品而去追踪作者的时代、环境与文艺史的演变，结果并不能对该作品的了解与欣赏提供直接有效的助益，常常变成考据。

“新批评”一反旧说，把眼光集注于作品本身，视作品为一个独立自足的宇宙，批评者的工作是在于考察其结构与技巧的诸特性，排斥其他一切的“干扰”。但其缺点是既切断历史的联系，而耽溺于作品自身的探索，时常无法做确切的评价，仅成为批评者的才华在作品的游泳中无穷机巧的表演。对作品的结构、技巧诸特性的暗示与象征过分“敏感”的涉想，等于为一个躯体加工繁多的装饰，反而使作品的面貌臃肿而暧昧。

上面这些话，仅在于说明批评并不像一种严格的知识那样有客观的规则可循。故批评无法是单纯理性的工作。而古今中外一切批评唯学说与派别，只有助于我们了解批评的种种方法与效果的差异，我们应当努力建立一套更适合当代中国文艺批评的观念与方法。而且，每一个批评家也应有他自己所坚持的一种观念与方法，只要不重蹈别人缺陷的覆辙，各种不同的批评都有其价值：使我们能从各个不同角度的镜子中窥见作品真相。既然批评不是一种严格意义下的知识，则唯一客观的永恒的普遍的结论不可能有，那么，我们对于批评的期许，只在于希求批评家广度而深入的阐发作品之“主观普遍性”（subjective universality）而已。

在创造来说，艺术是绝对理念（absolute idea 或曰绝对精神、绝对观念。宇宙万物皆按其自身的理性法则而存在，宇宙即绝对精神之表现）表现于感性的形式，故艺术不单纯是感性的产物。固然艺术的创造与欣赏都直接运用或接触诸感官的媒介（如线条、色彩、音响、韵律、节奏、意象语言……）但这些感性的形式都为了表现一个最高的观念，这是最肤浅的形式主义艺术之外，一切伟大创造的共通本质。

比方一部《红楼梦》，不知有多少人做种种不同的研究与批评，其中有人说这部巨著，只是表达了“色即是空，空即是色”这一观念，姑不论这个批评是否正确周到，假设红楼梦就真的是表现了这一观念，那么很明显的，作者所运用的小说的技巧种种感性的形式，绝不为了讲故事而讲故事，其形式的创造是为了表现观念而来。而“色即是空，空即是色”是一个理念，其本质是理性的，不是直观或感性的。

艺术家可以不是哲学家与学问家，但“艺术是人格的反映”，故艺术家若没有卓越的观念与学识，光靠感觉的锐敏性，或光靠“感情”那人格的内容是偏枯的、不健全的，甚或低鄙的。一般对艺术缺乏认识的“艺术人”与大众常常将艺术的创作视为各种感性媒介物的玩弄者（所谓媒介物即艺术创作所需的物质性材料如“画家”是色料的玩弄者、“音乐家”是音响的玩弄者、“诗人”是语言文字的玩弄者）都只看到艺术的感性形式一面，误以为全部。自来艺术受到哲学家与道德家（如柏拉图与宋朝理学家朱熹及二程等）的鄙薄与攻击，以及大众时常把艺术的工作与弄臣或优伶的工作等同视之，泰半是对艺术表现理念一面的毋视或忽视。则难怪把艺术家与魔术师、养鸟玩猴者同等。画家齐白石的自传说到他少时喜欢画画，又喜欢读书写字他祖母就说“三日风四日雨，哪见文章锅里煮”，这实在表示了文艺在一般朴素的大众心目中是“不正经的玩意儿”这一偏见，以前把文艺视为“玩物丧志”与此偏见如出一辙。

自然，要纠正这一偏见，最重要的是文艺家首先要对艺术有正确与深刻的认识。自来没有一个伟大的艺术家不同时具有卓越的思想、渊博的知识、深刻的体验、崇高的道德、丰富的想像力与敏锐的感受力。屈原、顾恺之、王维、曹雪芹、歌德、莎士比亚、贝多芬，数说不尽的这些天才，无不合乎上述的条件。

艺术应该是全人格的映现（知、情、意三者都是人格内容不可分割的构成因素），故创造是极复杂的行为，感性只是艺术的存在形式而已。而对种种不同的艺术品之批评，以一种单纯的或者时尚的新方法来施行，而排斥其余，只能达成批评家学理上一贯性的自圆其说。对作品的分析、阐发与判断，却不一定是妥当的与周全的。

批评家就是医生

在批评中时常发生一种情况：由于深入的探索与分析研究，发掘了无限丰富的内容的意义与技巧的特性。批评家时常遭到诘难。这些是否为创作者当时所具备的构想？抑为批评者一厢情愿地任意生枝造叶、望文生义、叠床架屋？因为对于一首短短的五言绝句，出现一篇一两万字的批评，也不为罕见。那么，有人要问批评既非一种客观的知识，难道就可以是一种纯主观的臆想？难道批评可以是一种自由联想无边无际的铺张与发挥？

我认为这个问题，在批评来说，不同的作品，应运用适切的方法去批评，天下绝不能有一万能的批评方法可以应用于一切作品的。故以时尚的新法为万能，其错误更加明显。比如批评达芬奇的“最后的晚餐”，历史派与教条派，重规律与标准的方法，无疑有其功用，而批评达利的超现实作品，自然心理学派的方法更可游刃有余。中国文艺作品的批评与西方文艺作品的批评，因语言特质与传统意识之差异，断不可有一万能的、至上的批评方法可以左右逢源。（对不同作品做批评，或对同一作品做不同性质的批评，各种批评的方法都有其功能。但对作品的价值判断，一定不能远离历史的线索。把作品放在历史中去评价，便是看它对过去继承了什么，吸收了什么外来的因素，个人的创造性对后来有什么启示与影响等等，循此才能确切评估艺

术的历史地位与创造价值。故对作品阐发或分析、探微时 作品是可以孤立来看的，但评价时便无法不与历史、时代以及别的作品，发生前后联系的考察与比较了。）

故某些神游太虚幻境式的批评，如海市蜃楼，只赢得“想像力丰富”的赞美，只平添一段“奇文”以供“共赏”，实不为作品严谨之诠释，更无法做适切的判断。

但是，一种严肃深入的探索，用于一个高超的创造品上所做的批评，有些人士仍认为超过了作品的创造者当时的思想感情与构想，只是一种“灵魂在作品中的冒险”，只是批评者才智情思的外铄，而认其批评为“想当然耳”的胡说。这种想法，实在不但是对有价值的批评的一种误解，同时也是对创造本身的一种误解。

作品的创造者把宇宙的精神与他整个人格映现于作品中，完成了统一、和谐的表现（在艺术中所谓一砂一世界，一花一天国。按庄子所说：道无所不在，甚至在稊稗与瓦甓之间，即所谓宇宙精神实充亏于万物也），而此表现是感性的形式。艺术家以其体验、学识与修养，在一个创造冲动之下完成了作品的创作（其过程自然倚重艺术的技巧），作家不但不是作品最确切的评判者，且不是作品最佳的诠释者。所以，一个创作者无法按照其意愿去创作一件最优秀的作品或次优秀的作品。也因此故，西方有以艺术家灵感来时有若魔鬼附身之喻。我们看某些一代文豪，其成名作往往也成为他一生作品的巅峰，难道当他成名之后反而不愿意写更优秀的作品？不可能的。这也说明了作家的创造，并不是完全按作家的心愿来达到某种程度的成就。一如到目前为止，父母仍无法按照其心愿生男或育女，至于子女之圣、哲、贤、不肖，父母所能从心所欲，还只是现代科学幻想小说中的“神话”而已。艺术家之创造作品，恰有几分像生孩子，孩子是你所生，但对其体质的了解，是医生而非父母，批评

家就是医生。

一个优秀的艺术创造，自成一个独立自足的天地，它具备了饱满而圆融的内蕴，更具备了提供批评家无限发掘的可能性；且不要说作者自己无法周详诠释，就是单独一个批评亦无法做到。试看《红楼梦》与“莎士比亚”成为中外文学两个研究与批评的主题，历久不衰，正表现了圆融完美之伟大创造，具备了无限丰富的内蕴有待发掘。

伟大的、优秀的艺术品，一如“蒙娜丽莎的微笑”，永远是一个“谜”，又如一未经雕凿的璞玉，有待卓越的工匠去雕琢以发掘它丰富的意蕴。伟大的艺术，亦没有一个明显浅白的主题（那是“说教艺术”的特征），故它允许批评者从不同的立场，不同的见解，不同的角度去探索，不免见仁见智，不必异口同声。也许，这众多的批评集合起来，才比较周全而确切地为创造品做了诠释。可以预见地，这众多卓见中，有不少是艺术家初未设想到的，甚至为他的知识与思想所未及之处。比方许多起于草泽山林、阡陌田舍间之民歌，表现了卓越的艺术造诣，而其作者却是一班村夫野汉、牧女茶娘，他们的观念不来自书本知识，乃得自自然与生活的体验；他们有高超的悟性与真切自然的感性，发为艺术，其作品之底蕴，自有待卓越的批评家来寻索与揭示，其价值也有待于批评家来判定。

所以，深入而广泛地探索作品之批评，时常在揭示作品丰富的内蕴与结构形式所表现的卓越的和谐上超过一般观赏者直观的收获，是很自然的，很有贡献的。这种批评与望文生义、夸诞臆测、强作解人的批评是有很大差别的。自然，越有才华的批评家，越能窥测作品的底蕴，但也越易失之主观的臆断。对于艰难的艺术（difficult art），对于伟大的艺术，其深刻的意蕴固非作者所全知，亦非批评家一蹴而得。我们只能说，在千秋万世的评论中，使我们越来越接近于彻底地了解作品所已蕴涵的真

相。也即是说 经得起反复批评的伟大作品 其批评是无限的，正因如此 对荷马、对《诗经》等千古名作 只要历史不毁灭 永远有人继续批评的工作。

另一方面，批评本身因其不是一种严格意义下的知识，故批评，尤其是卓越的批评本身具有创造的成分，有时且自身就是一个创造（如前举杜甫评李白的诗句 此外 中国传统的批评 最具创造的特色。如《全唐诗话》论及王维之诗曰‘词秀调雅 意新理惬。在泉为珠 着壁成绘’又钟嵘《诗品》评曹植诗文有言“陈思之于文章也，譬人伦之有周、孔，麟羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼、黻。……”这种批评方式在各种传统文学批评典籍中不胜枚举。）虽然以意象的譬如来做批评，失之暧昧，但在其暗示或晓谕中国诗的精神之适切性与灵动性上来说，未尝不有其别种批评所无之优越处。这种以感性意象为批评的独特方法 与理性的分析 在现代来说 亦未尝不能相辅相成。

不论是以创造性的感性意象来批评也好，以理性的态度来分析与判断也好，卓越的批评本身就具有一种创造性的特质，故好的批评家时常同时是创作家，因为创作家最富有对创造的体验与鉴别力，尤以文学的批评，往往是文学家同时又是文学批评家。其他艺术 这种例子也不胜枚举。毫无创作体验的批评家，时常只是教条的搬弄者，或抽象语词滥用的文字魔障的制造者。而于想像力之表现的艺术，其批评往往只是隔靴搔痒。

价值与尊严的捍卫者

批评最大、最广泛而深远的功绩，如果因诠释与评价难以达到客观、妥当之地步而只能聊备一说 无法全然肯定 起码，批评作为作品与大众的桥梁，作为伟大与平凡的心智之间的沟

通者，仍有其不可置疑的贡献。

古往今来那些伟大的创造 在后世人群中 之所以能流传，而且被景仰 被咏颂 或多或少 或深或浅地被了解并激起感动与共鸣 大半是因为批评家的解说、介绍、发微与启导。贝多芬的音乐，有多少人能真正深入而全面地欣赏？莎士比亚与《红楼梦》也一样。了解故事与感受其神髓是很不同的 如果没有批评（不论是偏于义理或偏于词章 或偏于考据 偏于心理或偏于规律），我们可怜的“胃口”可能对于过于丰富的美食无法享受。如果没有批评 绝大多数的玉璞将被视作“和氏之璧”故批评对玉璞是卓越的“玉人”有赖他“理其璞而得宝焉。”（但拙劣的批评者 常将“王璞”以为“石”或将顽石以为玉璞。）

批评乃是艺术的真价值得以维系于不坠，得以阐释、发扬与传播的大功臣。就其消极的方面来说，批评同时又是锄抑一切虚伪的、拙劣的、低鄙的、庸俗的作品的侠士剑客。所以 批评在褒贬之间 扶正抑邪 需要高瞻远瞩 修养有素 亦需要理性清明 感情丰富 而且要有相当的道德的勇气。

自由诚然可贵 价值更不可无。无价值则无尊严。批评正是价值与尊严的捍卫者。以严肃的批评 来扶植良苗的茁长 来抑阻莠草的蔓延。所以没有批评的社会 虽可为一自由的社会 但亦可能为一价值观念混乱、崩析 甚至荡然的社会。

批评偶尔显得无情冷酷，但它的正面，正是最高的诚挚与热情。总之 它从事褒贬 必须公正。

在文学与艺术的创造上，我们要抨击盲目的西化，抨击一切以西方“现代主义”为附骥对象的创作 而在批评方面 似乎亦有过分倚重他人的原则与方法之倾向，我想我们亦应该建立现代中国文艺批评的新观念与新方法 既非复古 亦非西化。而西方的批评自然可以对现代中国的批评工作提供种种助益。早于前清光绪三十年 王国维的《红楼梦评论》 已为现代中国文

艺批评做了范例。在该薄薄的巨著中，以东西方之人生哲学来探索《红楼梦》的意蕴 评判其价值 其立论之高远宏大 阐发之精辟透彻 在有关《红楼梦》一切的论著中 如熠熠明星 其光辉无可掩盖。自然这样的批评家 其高超之人格精神 其学问渊博，又具备创造的经验与批评理论的修养，原是不可多得。

创造与批评在今世已无法论先后，其相辅相成的密切关系，或为前所未有的。创造提供理论崭新的材料，以作抽绎或归纳 发展了理论的新观念 批评对创作则为一种激励，一个启导或冲激 两者不宜偏废。

一个创造旺盛的时代，是一个生命力高扬的时代；一个批评严正而蓬勃的时代，是一个价值观念清晰的时代。而认清批评的功能 重视批评的重要性 不但艺术观赏者应有此需要 对于终日舞文弄墨或玩弄色彩的“艺术家”也一样重要。我愿延引艾略特的几句话，让他来提醒我们这个时代中对创造与批评认识不足的某些“艺术家”：

有些作家在创作上比其他作家更为优异只因为他们具有更为优异的批评能力而已。

有些作家似乎需要借着种种磨练保持他们的批评能力以便写出真正的作品；另一些作家必须在完成一件作品之后，把它加以批判以便批评的活动继续不断。

创造绝不是一种无意识的行为。一个诗人或画家在创作之前 选择这个题材而不是那个题材 选择这个方法 而不是那个方法 就意味着他正在进行着批评的殚精竭虑的工作。所以 尽管可有非创作家的批评家，但创造者必是批评者。

【说意象】

内层的“真相”

柏拉图认为“理念世界”是最高的真实；客观存在的世界，只是理念世界的假相。画家去描绘客观世界的事物，便是模仿假象，去理念世界更远，以图画去模仿假象，是假之又假。但是亚里士多德发展了“模仿说”（imitation），认为艺术的模仿，并不是机械地复制琐屑、原始、本然的现象界，而是模仿理念界所必然与更希冀之真实，不是模仿“已然”，而是发现“必然”；艺术的模仿不是纯感官之事，而是伴随着理念之探索。故不是追求事实的“真”，而是理念之“真”，故为更高的真（a higher reality）。艺术的模仿不是抄袭自然，而是超越自然，故艺术的天地与哲学的理念世界是冥合的。

从亚里士多德奠定了西方“美学”的基石以来，两千余年间西方美学探讨之若干重大问题，不是以亚氏之宏论为基础，即在亚氏提出之问题上盘桓不已。即使近代的塞尚，努力表现“客观的实在”，虽然艺术总是透过感官的媒介与感性审美经验来表现与传达，但是他确做到把自然表象的形象远远抛开，由理念抽绎出客观世界实在的理则来。塞尚的观念与亚氏的论点，在这一层基本上是相呼应的。即使超现实主义还是企图透过艺术的表现去发掘人生自然更内层的“真相”，不屑于“表

象'的描绘。虽然其形式十分怪异,但从哲学的观念来看,并未违背亚氏的理念。

西方艺术因为受到主客观对立的哲思之影响,其艺术的发展大体是沿着科学与哲学的主线而演进。且承受了科学过分的激荡,故当偏向客观冷硬的时候,人文精神与人生情调在艺术中便有抽离之势。比如立体主义与几何抽象主义、硬边艺术、超现实主义等,有时只能看作科学思想的图解。

美国的普普与超现实主义,以客观世界事物的原形或原物为“题材”,以比自然主义更极端的手段来“突破”艺术创造的困境,其实是艺术的倒错。实物与照片之不能作为造型之手段,便因为“理念”并不附着在原物原形之表面。没有理念的逼真,便是柏拉图所鄙视的“假之又假”,在艺术表现上便毫不具备“造形”与“创造”等意义。美国艺术“革命”是反西方传统美学的莽夫之举;美国现代艺术的时髦把戏为有教养的欧洲人所轻视,也为了这个缘故。我前年参观华盛顿国家画廊新建的东翼展览馆。看到在这座耗资九千万美元的新式建筑中陈列着美国画家马德威尔(Robert Motherwell)那种涂鸦式的“大作”,深深感到美国人审美口味之浅陋,一如他们那些整洁豪华的餐饮店卖的只是热狗、汉堡与可乐而已。

人味最浓的艺术

东方艺术偏重主客观的统一圆融。中国美术所受的影响最大者为文学与道德,或者说人生哲学与伦理。中国艺术是人味最浓厚的艺术。西方古哲曾说“人是判断万物的尺度”,中国艺术真正贯彻这一观念。中国艺术的人文主义精神也在此。

中国艺术不偏重追求“客观实在”,不把世界当冷硬的物体来看待;“天若有情天亦老”,世界是被赋予人格精神的、可

爱的、能‘行健’而‘自强不息’的生命。中国绘画是追求“实在”以外之主观世界所谓“心画”写胸中逸气吐胸中块垒。中国画要表现的不是“客观的实在”，而是主客观浑然一体的“意象”。

“意象”一词，刘勰《文心雕龙》的《神思》篇中首先出现。中国画论有“得意象外”与刘氏之意近。但得意象外，不免飘然远引，大有玄学之味。我们现在应该说“意象”为“得意象中”或“象中有意”。以英文image译“意象”最近。意象就是造形。造形是主客观统一的形式。如此说来，不论是“客观的实在”、自然主义、超写实主义、胸中逸气等，都不如“意象”一词更能标示艺术创造的本质。凡优秀的中西艺术都是“意象”的创造，只不过西方的“意”重逻辑的概念，中国的“意重感性”的直觉。如此而已。

我每喜于画上题“造境”二字；“造境”即“意象”之一形式。“意象”一词在现代中国词汇中已包孕了中西两种涵义。我们若不应该盲目追随西方的任何现代主义，而又希望创一“主义”以揭橥观念，实在可以“意象主义”来立说。而我的绘画作品，也可以说是“意象主义”的产物。

一九七九年十月

【艺术价值之反省】

精神之完整性的创造

“价值”(value)为人类有意义的生活全体之根核,是一种情意判断,通常与认识判断相对。故道德的与审美的属于价值判断,存在事实之认知属于逻辑的认识判断。但人类一切活动并没有绝对“无所为而为”之事,我们所指陈那些为了知识自身(求真)的兴趣而作的研究以及为了艺术(创造美)自身的兴趣而忘我的工作是一种“无所为而为”的态度,乃只是说超越于利欲以上的态度,并非绝对的、纯粹的“无所为而为”。绝对的“无所为而为”乃是无意义的、不存在的,故只要人类的活动是有意义的,都与价值有关,都是“有所为”的。“求真”即所谓“存在判断”或“认识判断”之所以被认为是与价值无涉的,因为它凭借理性以探索客观“真理”,与情意、感性与意志无关。然而,这些传统哲学的观念已渐为近代以来的思想所怀疑与摒弃,如对于所谓“真理”、“理性”的偏执的信仰已形消解,也许绝对的“真理”是人类永远无法达到的,而一向被崇拜的“理性”,它是最初阶段还是感性上的直觉。所以,人的一切判断都与他的“意欲”与“目的”有关,也即是说,与情意有关。求知的活动是人冀望突破自身的局限向理性无限追求,故纯粹的认识判断是没有的,它本身虽不是一种价值判断,但它是有价值的,因为它对人

生有意义。康德以为人的精神能力知、情、意三项中以意志为首建立了以道德意志为根基之世界观。

人类一切行为若为有可称为价值的，都贯串着一个道德意识在内，此成为文化之精神本质。即超越于“必然世界”创造“应于世界”。故文化即一价值世界。所谓真善美即一个不可割裂的完整的精神世界。三项的分开原只为学问研究的便利而已，但在常识中，人们常错误地忽视了这个分立统一的精神的整体性。在艺术与美学的争辩中，审美与道德的关系的缺乏认识，造成了实践与理论的偏激与谬妄。

美所引起的爱与同情，无疑地有其伦理之价值；尤其是所有伟大的艺术之“崇高”与“悲壮”之美更具有道德意识。它具备思想与严肃的品德。亚里士多德说悲剧引起悲悯恐怖之情而使之得以发散，故有净化心灵之功用。弗洛伊德以为被抑制于潜意识中之原欲若不得疏导足以造成精神病必须借发散疗法以消解之。文艺与一切文化之创造，便是原欲（生之苦闷）找一条对道德没有妨害的路宣泄出来的结果，以弥补人在现实生活中的缺乏与局限。可以说艺术是无限的欲求在有限的人生中的压抑之解放，欲求通过想像（化装）成为悲壮激越的惊心动魄的艺术形象，称为升华作用。康德论壮美（sublime 或崇高）说壮美之对象使我们感到自己之卑微引起的美感含有道德的意识。因为壮美是生命力之受阻由惊怖与崇拜之情兴起对崇高之仰慕故崇高之情是人格感情是我们在有限生命中向无限之精神上的超越，这个感情在生命力受阻之逆进的痛苦中由于对象之伟大激起紧张与振奋精神不断随之扩展与高扬，而挣脱自我的局限，生命力因而得以飞跃，而引起欣悦。

不论从哲学、心理学或艺术论等见地来看，艺术是一件严重的事，尤其考察艺术的起源各种学说，证明艺术是与人类生理、心理、社会、文化密切相关被赋予极严肃、崇高的意义的一

项人生现象，并不是一种茶余酒后可有可无的玩意儿或娱乐。自来“为人生而艺术”与“为艺术而艺术”之争，便因为不肯注意并尊重人类精神之“整体性”此一事实（这一谬误在他方面尚且表现在以为有所谓“精神文明”与“物质文明”相对待的浅薄观念上）。我在上面所论述的，亟欲提出一个老老实实的看法：艺术对人生有崇高的价值，这个崇高价值不是悬空的，它必须在人生里头显现出来；任何与人生有意义的活动均是有“价值的”，而且必定以道德意识作为它的根基。这个见解并不是重新回到“为人生而艺术”的旧调，更不是“文以载道”或“道为本，文为末”的宋儒的腐论。因为艺术绝不是作为一种工具，专为“人生”或“道”服役。艺术自身是精神之完整性的创造，虽然它以“感性形式”出现，但它体现了理念与道德意识，它才成为“独立自足”的。许多人厌恶“道德”二字，尤其现代人，乃是没有体认道德的最高意义，而现实人生社会中常把道德庸俗化，成为束缚生命力，甚至扼杀生命力的许多“道德教条”。老实说，现实中许多“道德教条”本身多半悖逆道德的原义。因为对道德的误解或对教条的反抗，艺术的“纯粹主义”便干脆否定道德意识，导致艺术远离人生的意义，实际上造成艺术的崇高价值的取消。

“意匠惨澹经营中”

现代艺术的革命表现了艺术价值观念之动摇与易位，老实说是艺术在现代之堕落。不过，要“现代艺术”独负这个罪责是不公平的，因为它是这个危机时代价值观念的坠失与混乱的反映。无疑的，所谓“现代”乃是西方文化无限扩充所造成的时代。到十九世纪西方文化对人类的极其光荣伟大的贡献达到顶点之后，它的创造力渐形衰亡；而它对世界的巨大改革所造成

的史无前例的困扰，在现代世界已越来越严重地形成一场惊心动魄的浩劫，这个危机的时代虽然不能过分悲观地夸大为人类世界的“末日”，但不可否认，它意味着人类数千年文明的努力至此面临一个空前艰苦的时期，一个空前强大的挑战。对于这个“危机”的越来越深入而普遍的警觉，促成人类对过去的文明的反省，以及谋求安全度过这个已无法逃避的危机并加速创造一个新文明的努力。很遗憾地，现代艺术似乎置身于此警觉之外，缺乏深沉的反省与缺乏批判自印象派以来，现代艺术革命的价值之勇气与胆识。而对于这个危机时代所引发的现代艺术革命一味的赞美与盲目的追随，乃是艺术家之堕落。

不错，现代艺术革命是不可避免的，它是必然并应该发生的。而且，它的确有其历史使命，并呈献出不可抹杀的功绩。它的非常行动，狂热地摧毁了传统艺术的根基，结束了必然过去的时代，清除断壁颓垣，为未来的新殿宇的建设做准备。就这一点来说，“现代艺术革命”是一位杀身成仁的“烈士”，它本身不是积极的价值的建设，它只是消极的破坏；它宣告传统艺术的精神和风格不能满足现代以及未来人类的需求，它甚至代表对人类传统艺术的失望和反叛以及对未来的新期望。但是摧毁旧价值不能成为不要价值；而摧毁旧价值的行为本身更不能成为一种新价值，因为价值本身必须是正面的、积极的，它才能成为“目的”，而破坏本身不能成为“目的”，它只是作为废弃旧价值为创造新价值的必要预备之“手段”。

其次，现代艺术革命仅有一个正面价值，是在于对实用艺术（如工艺、设计、建筑等）的贡献。偏重官能的现代艺术革命对于实用艺术来说，开拓了视觉的新世界，提供技术上更多可能性，无疑地有它的功绩，但是实用艺术不能代替或包括纯粹艺术，所以，这一个功绩并不能成为艺术价值的新建设的全部内容。

现代艺术革命是文化危机中价值观动摇与瓦解的暴露。经

验科学 empirical science 在西方文化的膨胀与其在实际生活中威力恣意扩大的结果，不只大幅度地改变世界的面目、改变社会的结构与制度、人类生活的方式，而且改变了人类的思想观念和情意生活的态度 造成对神、真理、道德与审美原有信念的动摇甚至否定。凡在实际生活中不具实效的均为虚假；凡不能以感官经验证实的事物均不被信任其存在与价值。故宗教思想，对理念的追求以及人生超越现实的价值都被摒弃。经验科学求实证的结果，使精神价值世界变得狭窄，亦即精神价值的衰微，感性价值的抬头。一切科学的成就表现在外太空与内太空的探测上有史无前例的贡献，但人类变得更短视，因为理想世界的消亡，人只能看到感官经验所信任的世界：一个现实的、狭小又卑俗的存在。这是继中世纪之后，文艺复兴所揭橥的西方人文主义之本质所必然带给现代世界的恶果；它经历了极光辉的历史时代，做出极伟大的贡献之后，终于暴露它不可避免的危机与造成现代人类的灾难。现代艺术便从摆脱宗教、道德、文学而走向“独立”与“纯粹”始，从印象派、野兽派、立体派、未来派、达达派、构成派、新即物派、抽象派（包括表情抽象画派与几何抽象画派）、普普、欧普画派、机动艺术派等等，构成现代艺术争奇斗异、五光十色的现象，其波澜壮阔、一股狂热的现代潮，至今方兴未艾。

现代艺术的特征，综括表现在：

（一）题材的变换。高贵、理想、超人与英雄等题材代之以卑俗、现实、平庸、欲念与罪等题材。在绘画中，抽象画甚至为无对象的，成为欲望与情绪不审意义的排泄。

（二）内容的逃避。现代艺术不追求“意义”、“主题”等价值内容，如果有，仅在于“形式”——一个诉诸视觉官之空壳。即以感官的刺激为使命。视觉形式代替了感动与沉思，现代艺术是反心智的。

(三) “纯粹”与“独立”之绝对化。这个倾向使现代艺术除了视觉的本质(这个本质便如上述即对实用艺术提供贡献)之外,别无精神价值,不可避免地陷入虚无主义的泥坑中。如第一节所论述,“价值”无法远离人生意义而孤立存在。现代艺术辩称它的价值,但我们无法理解远离人生意义之外另有“意义”。排弃精神理想(文化的道德意识即康德谓之实践理性),追求官能的享乐,现代艺术只能自贬身价,沦为视觉的玩具。

(四) 取消永恒、普遍的价值与创造。“创造”一词在现代浅薄的理解中常只偏重其“新异”一面,忽视价值一面,故一个新价值品的创造之艰难,表示竭尽心智情思之努力常被忽视,我常以杜甫“意匠惨澹经营中”作为创造的严肃性之解释。我们不应该以“新异”作为“创造”一词之唯一因素,代之以个人即时的发泄。这亦即价值在现代的混乱与瓦解之事实,在现代艺术中的反映。

现代艺术是视觉主义、形式主义、虚无主义的代名词。空间、构成、色彩机能、官能的圆满性、材料感觉、视觉多元性的开拓等等现代艺术的努力都倾心竭力于形式与风格(form or style)方面,在阐释现代艺术的本质与理论方面的文字虽然汗牛充栋,但是,现代艺术充当西方近代以经验科学为其核心的时代危机中的鹰犬而不自觉,它自身亦并没有真正做到“纯粹”与“独立”(鹰犬还是工具而已),远弃崇高的精神理想与人生的意义的重建,缺乏文化意识的现代艺术若不能回头猛省,没有自我批判的勇气与胆识,恐怕注定了这是一个艺术堕落的时代。

艺术矮化的时代

现代艺术的堕落,如前所述,其“罪责”不应由现代艺术或

现代艺术家单独担当。因为现代艺术的困境是整个人类精神困境之一部分。造成现代艺术危机的因素 在我看来 起码有两方面的来源：一为人类价值观念的动摇与易位，此牵涉到艺术在大众及社会的地位及关系的考察；二为现代环境对艺术家的影响，此即涉及现代艺术家的素质之讨论。现在先说第一个因素：

现代社会之价值取向，普遍倾向于功利与经济方面，这完全是西方文化实证科学的影响下，精神理想为经验主义、物质主义、功利主义、实用主义所代替的结果。生活在现实的、卑俗的、没有目的的现代世界的民众 对于艺术毫无奢求 他避免艰难的思索；逃避痛苦的经验的体认；不寻求深刻的感动，只为“快乐的实效”所以 艺术的价值只在于娱乐 作为一种只限于感官享受的娱乐。崇高、悲壮等艰难的艺术（difficult art）对于现代人没有胃口 现代艺术便只能趋向平庸化、通俗化、感性化（尤其以肉欲的刺激为招徕的“艺术”充斥了整个现代世界的各个角落）。可读性与趣味性成为报刊编辑或画廊老板向艺术家再三叮咛的“条件”此外便是简短、新奇、富刺激性。由于大众传播工具的无孔不入于现代生活中，故很有趣的，在现代这个丧失崇高精神理想的时代，对文学与艺术的需求量却空前大增。因之而来的影响是廉价 不求久远价值、不求严肃性。速率的要求是降低成本也是粗制滥造的根源。

“艺术”既与现代人发生如此密切的关系，它作为文明人生活中的点缀，作为现代人忙碌之余空虚中的消遣品，故歌台舞榭、电影、电视、流行歌曲广播、通俗小说、武侠小说等均以廉价而不费心思的特色取悦广大社会大众，成为现代“艺术”中影响力最广泛的一面。这个时代的社会环境扼杀了深刻而富崇高精神价值的艺术。现代通俗化、生活化、大众化的艺术的庸俗、肤浅、肉感不为批评家所正视 它常被歌颂的一面是“普遍参与”。现代艺术在现代精神价值动摇与易位的境况之下 只

有鼓其余勇，在实用美术与建筑方面献出它的贡献。以其实用价值博取现代人的惠顾。

其次 我们来讨论第二个因素 即艺术家的素质：

由于价值取向在现代是倾向于功利实效与经济价值，故这个时代被认为有“价值”与光荣伟大者，不在艺术上面（也不在诗、哲学、历史等上面）而在于自然科学与工商业上面。我们可以说本世纪的天才大都不由自主地被科学与商业所吸引。现代艺术家不像过去全都是人类中第一流的天才，而且由于精神价值的坠失与混乱 加上大众传播工具的滥用 艺术“造诣”的评判与“荣誉”的获得失去基准，造成大众的迷失与有识之士的喟叹。自然 对于天才的评判 由于缺乏可信任的依据 我们很难武断，但不可否认地，本世纪没有产出堪与以往比并的伟大作品和作家。当代世界社会学大师索罗金（P.A.Sorokin）在《时代的危机》中说：“莎士比亚、但丁、歌德、席勒、雨果、托尔斯泰和陀斯妥也夫斯基均属早期的世纪。巴哈、贝多芬、瓦格纳和勃拉姆斯也是早期世纪的人物。拉斐尔和林布兰特也是如此。跟前面几个世纪甚至跟十九世纪伟大之创造天才比较起来，二十世纪在任何一个艺术领域中，均没有产生出一位天才。我们是生活在艺术矮化的时代。”

探讨这种现象的原因，我们得说到现代社会对个人的影响。艺术创造所最需要的个性 在工业化、都市化的现代社会逐渐隐晦甚至消亡。那是因为决定一个人性格之重要因素（诸如幼年之生活、父母之行为模式、教育之方式、内容与教育环境等等）之个人差异渐渐丧失，独特之个性便越来越难求诸现代人。现代社会组织之庞大、严密 社会中部分与部分、人与人之间的利害关系相关 使‘社群性格’压服个性。因为社群团体观念之划一，为社会合作之先决条件，亦即现代社会生存发展之保证。现代教育就是以培养社群性格为主旨的。学校教育方面 大

同小异的校舍、统一整齐的制度、标准教本、机械式的考试、相同的制服……以及社会教育方面如报纸、电视、广播、电影、广告等等，把每一个人以划一的模子来铸造，使每一个公民只有大同小异的观念，以及具有对社群观念所借以交通的各种符号，有锐敏的认同能力，以获得“团体交通”（group communication）手段的习得。尽管每一个人在先天的自我禀赋方面有着作为不同个性基础的差异，但是在现代社会，如果他要适应社群生活，他必得被迫努力消除差异，放弃他独特的性格，学习类乎他的同侪的共同性格。现代学校教育与社会教育都提供了塑造非个性的群体性格的绝好环境。休闲活动方面与私人生活情趣的选择方面，现代社会亦限制了个人间保持更多差异之可能。人们坐着相同的巴士到相同的游乐场所做大致相同的游乐；人们选购规格化的工艺品与日用品以及购用只有 L、M、S 三种规格的服装；有许多人甚至按照规格化的“美的人体标准”，把自己送进美容院去改造尺码或器官的修改与润饰；大众传播把“新奇”即“权威”即“美”的各种时装或鞋发等式样拼命鼓吹，丧失审美品位的现代人盲目跟进。这种希冀博取他人的赞赏的心理，反映了现代人自信心的缺乏。社群观念成为一切判断的标准，并形成对个性与创造性之绝大扼杀力，不能不说是现代人深重悲剧中重要的一个方面。现代社会迫使每个人具备“工具”的价值，他跟社会整体互为依存。在这种情况下，天才的艺术家很难培养，即使天才出现，在此严酷、庞大的社群共同价值取向的现代社会，一个艺术家很难怀抱古代艺术家那样坚贞卓绝的崇高的理想而坚持不懈，自甘于贫困。因为不适应环境，没有生存余地。（现代人同情心与人情味之薄也是现代文明必然的产物。）现代人生存空间与生存方式并没有多样、自由选择的可能。

现代文明所造成时代性的风潮在现代艺术中的反应最为

猛烈。唯时潮是尚的现代艺术要求在新旧两者之间划出疆界，以标榜前卫的、进步的与乎非前卫的、落伍的之差别。而人性、感情、个性等方面并不能做先进与落后的比较，只有技术才能够，这也是造成虚无主义的现代艺术着重于物质媒材的选择与使用方法上着手“革命”的一个原因。不可讳言 现代艺术似乎成为技术的竞赛，在这上面来说，实在是对人性的蹂躏与对历史文明的讽刺。

大胆怀疑与批判

印象派起于十九世纪末叶；达达主义至今已过半个世纪。经过两次世界大战，西方文化已暴露了它的危机，显示西方文化系统的式微。虽然今日科学还是按照它自己的进程突飞猛进；大多数的人类还不曾对人类文化的历史与未来的命运有深切的关怀与警醒 甚至现代艺术还是在受制于现实 跟随现实，如大海狂涛上的浮沤 随潮上下。但是 人类的良知已经觉醒，人类尽管尚需度过一段艰苦的岁月 但未来并不绝望。不过 现代艺术数十年来的泥醉与狂呓，实在意味着现代艺术失去作为人类良知的先觉者，遑论作为时代的先知与现实人生之批判者。

人类良知的觉醒来自文化哲学者以及哲学家。如史怀哲 (Schweitzer, 1875—1965)、史宾格勒 (Spengler, 1880—1936)、汤恩比 (Toynbee, 1889—1975)、索罗金 (Sorokin, 1889—1968)、罗素 (Bertrand Russell, 1872—1970) 等人 他们填补了现代人类历史上的空白，他们的智慧将洗刷现代人类一部分的耻辱。人类因为他们的启迪 又凭着我们对人性的信念 我们相信人类必能度过这个危机时，创造一个新的光荣时代。

我对现代艺术的怀疑与批判，完全不站在艺术本位的角

度，希望从文化哲学的立足点来作客观而深入的检讨。如果无创见，那是因为受到上述诸大师的启示的结果；如果有疏失之处，那是我学力不逮的缘故。我相信最引起反感的，可能是某一部分的所谓现代艺术家（即使是毕加索，我还是无法兴起最崇高的敬意，他晚年的许多作品，一样适于加入本文批评的“现代艺术”的行列中），但是我并不因此而动摇我的信念。我历年的文字都表现了我对现代艺术由困惑、将信将疑到大胆怀疑与批判的观念的渐进。这个现代艺术的评价问题，我自信极慎重将事，这是我多年艰苦思索的一个报告。希望给盲信者破除妄执，给怀疑者以信心。

本文不提出现代艺术未来的去向的问题，在文中间接却亦已表示了我的看法。至于中国艺术与西方艺术的问题，中国艺术与现代艺术的问题，是为题外，本文恕不涉及。

在本文第一节对价值观念的澄清和肯定，也可以说间接地提出了我对未来艺术的方向的揣探。我坚信艺术的高贵在于它与人类精神价值的关联；艺术是促进人类爱的；在这一点上我同情托尔斯泰的艺术论。而艾略特（T.S.Eliot）说：“绝对独创的诗是绝对拙劣的，就坏的意义来说，那是‘主观的’，对于它所要求共鸣的世界毫无关系。”使一个作家避免陷入追求新奇与病态的不自然便是传统的意识。艾略特的观念亦是我所信服的。

一九七一年十二月

【有限的人生与无限的追求】

艺术对于人生的意义

人生观在人生的生活实践中，表现为一种生活的态度，人生目的的追求；在哲学的研究上，便成为各种人生思想或人生哲学各派的主张（如实用主义的人生与理想主义的人生；享乐主义的人生与苦行主义的人生等等，不一而足）。人生观是人生行为之价值取向的态度与原则之观念。

文学艺术是一种价值创造之行为，其文艺思想实在是某种人生观念的奥衍。故自来诸如‘文学、艺术与人生的关系’这一类的文字，虽不能说汗牛充栋，实也已屡见不鲜。最艰困的题目，常被作为最轻易拿来闲聊的风雅之谈。故其间难免有许多陈腔滥调。

譬如有些人喜欢说：“人生追求真、善、美”而且以为“科学以求真 道德以求善 文艺以求美”。这种界域分明“干净整齐”的论调，是各种“陈腔滥调”中最普遍的“见解”。有人则提倡“科学的人生观”（胡适之先生曾有一篇《科学的人生观》的讲稿，又有一篇《科学与人生序》大体上为民国十二年“玄学与科学论战”作了一个综结。我以为胡适乃鉴于中国当时科学之落后以及科学观念与方法之疏离，而有此论。他的“科学的人生观”有两个意思：“第一拿科学做人生观的基础；

第二拿科学的态度、精神、方法，做我们生活的态度、生活的方法。”虽有偏颇与矫枉过正之弊，但在当时仍不失为有进步意义与能予人生一种切实、勤恳之激励。一种针对时弊之言论不应抽离其历史的时空背景，而否定其贡献。不过我对“科学的人生观”一名称，以其过于偏断而无法首肯）、“伦理的人生观”、“艺术的人生观”与乎超越这些的“哲学的人生观”等等。我很不赞成这些浮调。

美的全人格的映现

我以为一种有价值的、健全的人生观断乎不是追求人生孤立的某一个点或面所能建立的。而科学、道德、美艺也无法完美地为人生观作孤立的基础，而人生观便是人生哲学，为哲学之一部分。固然不同的人生观尽可以各采取不同的基础（比如偏向于科学的态度与方法或道德的精神或艺术的情调等等），但作为“人生观”便无法不是一种哲学。此所以我以为“科学的人生观”与“伦理”或“艺术的人生观”均为一种偏断而无法首肯。而“哲学的人生观”严格地说只是一个冗词。

另一方面所谓“真、善、美”三者被分割为三个孤立的观念，亦只是一种为讨论与研究言词上求便利的假设而已。在人生追求的目标中，或在一个健全的人格中，此三者是浑然圆融的。至于科学是否一定能求得真？只在于求真？其最后的价值判断绝对可离开道德的范畴而成立？道德是否只限于求善？道德的追求可以毋视或违背客观真理与自然的法则？……诸问题姑且缓论，艺术只在求美吗？美自身的价值可以违背客观真理与自然法则么？美的价值判断固然不是道德的判断，但与道德全无干涉吗？我以为不然。除了只供人娱乐那种提供了感官快感的浅陋的“文艺”之外，文学与艺术实在统合了人生所追求

的完整的价值内容。故我认为美是全人格的映现。它自然包含了理性、意志与感情。文学艺术便是来自人对宇宙人生的观察、发掘、感触与感受、认知、咏叹与批评。故艺术不只局限于“艺术品”的创作一事，其广泛、深刻的意义，还是一种人生的态度，以启迪我们建立更恢宏、深刻与有崇高价值的人生观。换言之，艺术可以作为一种人生观的基础。用这个观点来看艺术，则艺术不是艺术家的专利品，实在是人生共同的渴望与需要。艺术就是人生生活中最可珍贵的发现，一种崇高的人生境界的体验，一种有价值的、健全的人生观的基础。

破除了对艺术的一偏之见与疏离的态度，把艺术作为人类文化的灵魂，则艺术对人类文化的贡献与启导，作为文化的上层精神之象征，其地位之崇高与重要，其与人生密切的关联性，实无可忽视。如此，艺术之美的理解，方能超越感官娱乐的范围，建立它作为文化价值观念的表现之崇高、严肃的意义。艺术才能摆脱它有时误入于优伶或弄臣的可悲的命运。

艺术对人生的启示与贡献

艺术到底对人生提供了哪些启示，提供了什么贡献？这是我们要探索的重点。我想分五方面来说：

生命的局限之超越

生命是什么？生命的目的与意义是什么？生命的来源与归宿又是什么？……这些艰难的问题，且留待哲学继续去寻求答案（也许永远没有确切的答案）。我们只知道生命本身的种种特质，其中最重要的，我们体验到生命是一个有局限性的存在：它的产生与毁灭不由生命个体意志所能支配；它占有局限的、渺小的空间；生存在局限的、短促的时间中；它的能力极其有限，而且，每个生命还要面对肉体的疾痛、欲望的不得彻底满

足以及感情上所遭遇到的种种困境。面对广漠无垠的宇宙 生命的渺小与微弱，仓促即逝的特质，均造成生命不可克服的大局限，使每个生命个体深深地感染了对于卑陋的人生一种宿命的悲剧感。这种“生的苦闷”恒非人生任何努力所能彻底摆脱与克服。

在这样有限的现实人生中，欲求对生命局限的超越与解脱，遂出现了宗教与艺术。

宗教的本质是一神论的。漂浮虚幻的人生得到一位永恒的“母亲（神）”作为依附，在神的慈爱的怀里得到安慰，免除生命的彷徨无依与孤苦无告。而艺术的本质几乎是泛神论的。艺术使吾人体认宇宙间一草一木，一石一水，都充盈着自然的精神。天地是一个有情的天地。在艺术的世界里，渺小的、局限的自我可以与天地精神合一，生命遂得以扩大，得以获得从局限中超脱的自由。

庄子的泛神论表现了自然、人生与艺术的和谐与融贯。在艺术中，自我“独与天地精神往来”、“上与造物者游”，遂解除了渺小的自我的困迫，入于无限，故是超越的、自由的。庄子的哲学，最深刻地表现了艺术精神成为人生观念的基础，所建立的超越的人生境界。

在艺术的天地中，自我的人格既与自然的精神交融同化，物我相忘，自我得以体验自然的精神，便从卑陋的人生中超脱出来。它可以成为飞鸟，可以成为流云，可以成为崇山，亦可以成为狂涛……在诗、绘画与音乐的创作与欣赏中，生命遂得以提升、得以扩大，生命与宇宙，生命与万有，彼此融合交感，人生便从自我的渺小、微弱与仓促中进入广袤、永恒的境界。所谓艺术能超越时间与空间的限制，就因为艺术使生命在现实的局限中解脱出来，而得到自由与安慰。

宇宙情趣的发现

艺术使吾人与广大的宇宙、深刻而复杂的人生世界发生紧密的关联，引导吾人关切并热爱这个世界、人类以及万有。从而使吾人发现宇宙无尽藏之诸般情趣。

天地、日月、星辰、山川、草木、飞禽、走兽……一切宇宙间的存在，借着艺术的表现，与我们的生活结合起来，并使我们能深刻地体味这个丰富的宇宙之情趣，使人陶泳乎天地万物之间。大画家齐白石有一方图章，刻着“草木有情”四字，表达了由艺术所引发的，对宇宙的爱。

宇宙自然与人生，恒为艺术表现之对象。每一幅画，都是对宇宙情趣之一发现。艺术家通过深刻的观察，敏锐的感应与高度的表现技巧，表现了他在宇宙中的感触与获得。欣赏者通过艺术品，同样领略了这一番情趣。在音乐中，天籁常为创作的动力。或如山洪暴发，或如清泉呜咽，夏夜虫声、秋风落叶、万马奔腾、雨打芭蕉……宇宙的音籁与节奏，在乐曲中体现了激越与徐缓、惊心动魄与优美悠扬。诗歌与文学，更常揭示了宇宙内蕴之种种情趣。如杜甫的诗：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”；“片云天共远，永夜月同孤”；如姜白石的词：“数峰清苦，商略黄昏雨”；李商隐的诗：“一春梦雨常飘瓦，尽日灵风不满旗”；黄仲则诗：“夕阳劝客登楼去，山色将秋绕郭来”……几乎信手拈来，尽为好例。这些诗，都把无情的宇宙，注入了诗人的感情，或将物人格化，而映现了情趣。宇宙情趣乃是一番创造，宇宙的生命化乃是诗人人格的外射。

不论是创作者或欣赏者，在艺术的天地中，均领略了宇宙、人生、万物之生命与情趣，而感到宇宙人生之可爱，得到无限温暖，从而激发吾人生命之热情与对宇宙万有广博的爱。

生命情调的共感与共鸣

托尔斯泰说：艺术是促进人类兄弟般的感情的。

人生的孤独无援，人与人难以沟通的隔阂，是构成人生

种种悲痛之一因素。而艺术就是人类精神沟通最直捷有效的途径。它不分古今中外 不分种族与贵贱 不分男女老幼，一切有情的生命，皆可在艺术中得到共感与共鸣，得到同情的了解。

艺术既为艺术家人格的反映，它里面自然包括了艺术家的思想、观念、感情与情操。他在这个世界所体验的、所经历而被激发的一切，借着非凡的想像力创造了一个超越于现实之上的艺术的新天地。这个艺术的新天地虽然蕴含着丰美而崇高的情思，却具备了普遍人性中的特质，而以强烈的感性形式来打动并开启我们的心扉，使我们得到艺术家生命之火的点燃，而解除了我们压抑着的苦闷 发现了自己的真性情。这种欢愉 实为无可比拟的强烈与满足。而在艺术的共感与共鸣中，我们的人格亦得以提升 我们的生命得以扩大。在艺术的欣赏中 使我们欢欣鼓舞 或低眉默想 或感动饮泣 或激情汹涌之时 我们正同人类最高贵的精神汇合，我们正和古今中外一切伟大的心灵默契。我们卑陋的情操得到涤净，我们的孤独与心灵的创痛得到慰抚，而且，我们得能体验一切伟大的创造的心灵所体验的生命的情调。在艺术里面，那些为艺术家所发掘出来的生命的欢跃 生命的动人 生命的壮丽与悲剧的崇高 都使我们感动而受到启迪。

艺术正因为诉诸人类最普遍的感情，故不是知识，更非教训 它以美的形式 给我们的感性以刺激 故引发我们最深刻而亲切的感受。在美感的共感与共鸣中，建立了人与人间最亲密的关系 最深切的同情。

苦闷的舒泄与解脱

有限的生命，带给人人生无尽的苦闷。这是每个生命时刻深切体验着的。厨川白村在他的《苦闷的象征》中有一段极精辟的话，极生动而深刻地论述了生的苦闷与生命个体与艺术的关系：

生是战斗。在地上受生的第一日，——不从那最先的第一瞬，我们已经经验着战斗的苦恼了。婴儿的肉体生活本身，不就是和饥饿、霉菌、冷热不断的战斗么？能够安稳地平平和地睡在母亲胎内的十月姑且不论，然而一离开母胎，作为一个“个体底存在物”的“生”，一开始，这战斗的苦痛已成为难免的事了。和出世同时呱的一声啼哭的那声音，不正是人间苦的叫唤的第一声么？出了母胎这安稳的床，才遇到外界的刺激的瞬间所发出的啼声，是才始立于“生”的阵头者的啸傲呢？还是苦闷的第一声？或者还是恭喜他在地上开始享受人生的欢呼呢？这些姑且不论，总之那呱呱之声，在这样的意义上是和文艺可以看作那本质全然一样的。于是为要免于饥饿，婴儿便寻母亲的乳房，烦躁着。哺乳之后，则天使似的睡着的脸上，竟可以看出美的微笑来。这烦躁和这微笑，就是人类的诗歌，人类的艺术。生命力旺盛的婴儿，呱呱之声也宏大。没有这声音，没有这艺术，唯有死。

艺术是个体生命力激越奔进中的一声呐喊，在生命之过程中，艺术是欢乐时的狂歌，是悲痛中的号哭。生命力越健旺的个体，其感情的发泄越来越激烈。而艺术是人类感情的发泄中最有价值的行为。这在心理学家弗洛伊德，认为欲望移向为社会所容许的路径上去发泄，便成为文艺创造及其他有益人类的事业，称为“升华作用”（sublimation）。若欲望不得满足，积为悒闷，不得发泄，复无法升华，则人生恒为囚于肉体躯壳之囚徒，尚可引起生理与心理之病态，对个体健康有严重的损害；若外发为一股狂虐之力，则对社会人类，为一破坏，益形可悲。有人说希特勒如果得以遂其少年时做大画家的职志，或许不致成为

纳粹魔王。而音乐家贝多芬素有“暴君”之称，如果他不成为大音乐家，或许他成为“希特勒”亦殊难逆料。

希腊大哲亚里士多德早已指出艺术具有使情绪得到发散（*catharsis*）之功能。此正与现代心理分析派大师弗洛伊德之学说古今辉映。弗氏认为吾人潜意识中强力之原欲（尤以性欲为甚）因受文明社会意识之压抑，常不得发露与满足，固结于心，严重则成为心理之变态。治疗之法即设法使此固结之“情意综”（*complex*）得以发散。而上述升华作用，为苦闷之情结最理想之出路。

所谓艺术使人忘我，即因为在艺术中，欲望、私念俱皆升华为创造之冲动，而免于肉体欲念之驱役。宗教教人摒弃欲望，便可得解脱（或涅槃），而芸芸众生，有几人能得道成圣呢？艺术对人生苦闷之解脱，毋宁说是一条更有普遍的功能与适应人性特质之路。

创造的欢跃

机械式的生活使人无聊与痛苦；而实世的生活常是单调而枯燥乏味的。人类自孩提时代的游戏始，已伴随着创造的冲动。

人生一切工作，若无创造的成分，只为实用，则毫无情趣，必索然无味，且成为一种苦刑。科技未发达的时代，一个鞋匠或织布者，他的工作，全由他一己去设计、经营与劳作，以达到愿望的实现。他所得到的，不只是实用的目的的实现（穿鞋或穿衣），抑且在工作过程中，他享受到工作中创造的欢乐。这种含有创造性的工作，使他感到生活的充实。这是现代人越来越不易获得的体验。因为现代的“生产”渐以机械代替人工，而个体在生产的全程中只是一个部分的操作者，且机器的运作已无容他运用想像力的余地，故剥夺了他工作中的欢愉。对现代人来说，创造的欢跃更有赖于艺术的活动来补偿。

艺术是人类一切工作中，想像力最自由驰骋，创造的意欲

最充分得到满足的天地。现实是不完美的，人生常是残缺的，命运是冷酷的，一切都是有限的。但在艺术的天地中，对于无限的理想不懈的追求，提供了无穷的希望。诗歌、戏剧、美术、音乐与舞蹈，所有的艺术是人类在现实的局限中，在人生的残缺中，依他自己的精神意愿所建立起来的一个创造的天地：用以弥补现实世界的缺欠；用以抚慰受苦的心灵，以及对人生的战斗之壮美，发出礼赞的浩歌。创造的艰辛与所获得的欢愉的崇高的报偿，表现了生命的高贵价值。那种欢欣，那种温慰，远非财富与权力的获得所可比并或代替。

上帝创造了这个价值中立的自然的宇宙，人类却创造了一个正面价值的艺术的宇宙。也许因为夏娃与亚当为得到像上帝一样的智慧，不惜冒大不韪偷吃禁果，人类才能成为另一个“宇宙”的创造者。——人类必须付出创造的艰辛的代价，才能获得创造的荣耀和欢跃。

上面五点论述，虽不能尽包艺术对人生所有启示的全般内容，艺术天地之广阔、奥妙，也无法尽为我们所能彻底窥探，而宇宙之玄渺，生命之神秘，更不是人智所已知。——这一切都永远成为激发人生以有涯之生命向无限去追求的原动力。而艺术培养我们对自然与人生深广的爱，引发我们的好奇心与想像力。在艺术的创造中，我们与自然宇宙连成一体，与一切的生命交融共感，即使人生充满痛苦与危困，但我们终于体验到生命之壮丽与世界之美好，从而鼓舞我们更昂扬之生命力，这便都是艺术给予人生的伟大的启示与贡献。

再回到人生观的问题上来说。我们无法指出什么样的人生观最有价值，那都听凭每个人的价值取向之自由选择。我们亦不能确定到底有多少种人生观的程式。我们只能对人生各种境界广泛的探索，对自己的人生态度时时自省，以建立我们更理想的、更有价值的、健全的人生观。宗教、科学、道德均提供了一

种人生态度的基础，有时并提示了某些必须恪守的律则或戒条。但是 我们时常蔽于对艺术的误解与偏见 或对艺术了解的浮薄与片面，“艺术”时常被用作浪漫、滥情或娱乐的同义词，故使我们对人生的态度的取决，常陷于以宗教、科学或道德作为单一的指导者 而形成偏枯的人生观念 不是迷信独断 便是冷酷枯槁，不然就是迂腐道学。我们得对艺术有更正确而深入的认识，以接纳为一种健全的人生观念之础石。我以为艺术是包容了宗教的虔诚 科学的真与道德的善 以及哲学的睿智 而在人格的映现中，表现为艺术的美。

美绝非纯粹游离于文化价值之外的一个玩赏的对象，它是人格精神之感性的表现。在有限中映现无限的伟大创造。

艺术不是艺术家的专利，实是人生共同的渴望与需要，是一种崇高的人生境界之体验。人生而无艺术 生命何其暗淡 人生而有艺术 虽蹇连困顿 复何憾哉！

一九七四年三月

【文学艺术的民族性】

文化上的民族主义

“民族主义”一词，常常引起某些不愉快的反应，甚至反感。但“民族主义”分为两种：一种是政治上的民族主义；一种是文化上的民族主义。在讨论文学艺术的问题上，通常用“民族性”、“民族精神”或“民族意识”的字眼。世界未真正臻于大同之前，政治上的民族主义还是要紧的。杂合众多民族的美国，还努力在建立它独特于世的美国主义，至于弱小的或落后的或患难中的民族，民族主义是争生存、求独立的标帜。历史上有野心家以民族主义为幌子，实际上进行着独霸世界、奴役人类的阴谋，那是专横的种族优越论，与真正的民族主义是不同的。政治上的民族主义姑且不谈。文学艺术的民族性，到了世界上没有国家的界限，即所谓大同世界，是否就消除了呢？换句话说：文艺的民族性是否只是某一段历史时期的产物，终究要废除的呢？

我以为即使到了大同世界，政治上的民族主义已失去其历史的意义，但文艺的民族精神，永远是值得珍贵的。不可能消失的文学艺术三个要素之一（其他两个要素在我看一是时代性，一是个人的独特性），因为观念、情趣、风俗习尚等等似乎永远没有一元化的必要与可能；而且人性似乎厌倦于单调统一的单

一性 追求丰富繁复的多样性。还没有进入大同世界的现代 因为科学的冲击，历史世界的遗迹渐渐受到新建设的威胁，当世各国已有保护这些遗迹的措施。如日本所谓“文化财产”的保护；比萨斜塔的维护方案正在拟划；大溪地岛之防止现代文明入侵等等。国家、民族甚至地域的差别性 我想永远是受尊重与珍惜的。

每个民族都以自己的历史与传统文化自豪，民族精神的不可消除 不必消除 还有另一个重大的原因 就是除了政治的目的之外 文化上的进步 赖民族的竞赛为动力。人类文化若无竞争 则进步即停止。这些论据 都足以说明民族性在文化领域中之不可消除。在文学艺术中 其先为一人之心声 进而为一国家一民族之心声，再进而为全人类之心声。以一特殊之表现而贯通普遍之人性。因为是普遍的 故是全人类均可获共鸣的 因为其特殊的 故是创造的。在文学艺术的范围内 任何一特殊的表现 只要它具备两个条件：一是表达了人性的普遍性，一是其成就达到人类心智之最高水准 那么 该作品便是世界性的 为全人类所共有共享的。

现代的？世界性？国际性？

我们有一班文学艺术家自以为在追求一种超越民族性的，称为“现代的”、“世界性”、“国际性”的文学艺术 他们以文艺中讲民族性是耻辱，是狭隘，是保守落伍，是过时的老口号。而且这种倾向无可讳言地形成一种“很稳定的气候”，至少已有十几二十年的历史了。我以为这完全是一种民族自卑心理的表现。自然这里面分子复杂 动机各异。有为一己名利 不惜做西方艺术文学之婢仆跟班 奴颜媚骨者 有为炫耀时髦 以洋腔洋调的文学与艺术自欺欺人者；有自命超越，以空想的“世界性”文艺家自许 盲目追求者……形形色色 不一而足 还是逃不出民族文化自卑感与对文学艺术之特性缺乏深刻了解之缘

故。老实说 想要成为世界性的文学家或艺术家 先得成为最优秀的民族文学家或艺术家。一如想要成为民族文学家与艺术家，先得成为有个人创造性的文学家与艺术家。试看古往今来 中外大作家 那些已成为“世界性”的巨匠 哪一个不是充分表现了他的民族精神、民族风格、民族色彩而然？托尔斯泰、巴尔扎克、泰戈尔、贝多芬、柴可夫斯基、川端康成、黑泽明……还有中国的曹雪芹以及近代闻名于世的许多作家，哪一个是抛弃民族文化精神，而获得世界性地位的？这道理本来简单明了，不成问题 之所以成为今日中国文艺界严重的问题者 无他 当代文艺界相当普遍地对自己民族历史文化的自弃与自卑，此所以成为一种可哀的颓风。

民族心声代言人

苏俄作家索尔仁尼琴被逐，成为当世大新闻。我看过无数评论 无不字字珠玑 但我未看到中国那些最“现代”最“世界性”、“国际性”的文学家与画家有过惭愧与自省。故他们仍未觉悟其自身之悲哀 如果以我们的“现代文艺家”的想法 索尔仁尼琴正大可在自由世界投身“现代的”、“世界性”、“国际性”的文学潮流中 成为“最先进”、“最前卫”的作家 而且 索氏进入西方社会 立刻有数百万美元的版税 八万美元的诺贝尔奖金，立刻成为喧腾众口的“英雄人物”，岂不踌躇满志 得遂心愿 岂不如“龙归大海”腾跃自如 但是 索尔仁尼琴之所以成为万人钦仰的斗士，索尔仁尼琴之所以成为现代世界文学之大作家，诺贝尔奖金之所以由他所得，就在于他是苦难中的苏俄民族心声之代言人，其作品之呼声正是普遍人性中渴求自由与反对残暴的呼声，故没有哪一个妄人说索氏还是讲民族性便不够“现代”不够“前卫”不够“国际”没有人说

他狭隘、落伍。连与苏俄敌对的西方自由世界，一样给他诺贝尔奖——正因为他的公正与成就，使他成为一个世界性的成就，成为全人类所共有共享的成就！

索氏到了自由世界，名位财富兼而有之，但他不但丝毫不曾感到洋洋自得，他却不愿离开苏俄——他的祖国，既被放逐，回去无望，他感到悲痛！壮哉斯痛！

一个文学艺术家，他固然要有惊人的“玩弄文字”与“玩弄色彩”的能力，他更要有思想；他的“技术”与思想必有渊源，渊源就离不开历史，离不开文化传统。而历史与文化传统无法不是“民族的”。一个中国人，生于斯，长于斯，讲中国话，用中国文，食中国食……他的思想竟与中国传统历史文化无关；他的感情竟对孕育他的母系文化无关，而一个作家竟还能有真诚的、深刻的作品产生？一个作家离弃了他的民族文化去投效“现代的”、“世界性”、“国际性”的“文化”，实际上是拥抱了“虚无”，因为任何文化的根源皆为“民族的”，不是东方的，便是西方的，不是欧洲的，便是美国的，不是中国的，便是日本的……何具体的“世界文化”之有，这个“虚无”便是民族的虚无主义，实际上是自卑。一如一个人厌弃自己的母亲，却奢言热爱“人类的母亲”，他不是做人家的义子，便成为孤儿，而索尔仁尼琴宁愿回到俄国去受苦，因为他不愿意成为没有根的难民——没有母亲的孤儿。他的志节是古今中外一切伟人的志节，他不愿为一己的荣华富贵而忘却他苦难中的同胞。而且，作为一个作家，他明白离开他的土地和人民，他的文学创作将失去源泉。

现代的中国文学艺术

文学艺术似乎最风骚雅逸，不过，但无法由一个人格低鄙

自私自利的人所能创造。高超的人格、志节是很重要的人格内涵之一端。当国家民族的历史文化受到时代险恶风潮的激荡的时候，尤其要有崇高志节的人来负起重振国魂的工作。这时候，文学艺术更加显示出它风雅洒脱之外更严肃的使命。所以一切的文学艺术家必先是一个“国士”。

屈原在战国时代，为楚国的存亡忧国而赋诗：“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰！”假如他更“超越”，追求当时的“现代的”、“世界性”、“国际性”的潮流，那么他应去依附秦国，因为秦国有最大的势力，统一中国，是当时的时势所在。老实说，所谓“现代的”、“世界性”、“国际性”究其实就是“西方的”。因为当世西方的文化各方面（包括军事、政治、经济、学术思想与文学艺术）的势力最大，以至大有全球唯有马首是瞻之势。但是历史的盛衰是波状的。中国民族文化近代以来所受的冲击与诸多方面的败绩，何能使我们这一代失去所有的希望？我们何能不顽强肩负此承续发扬之历史使命？这绝不是高调，事实摆在目前，我们若不努力建设“现代的中国文学艺术”，徒然盲从“现代文学艺术”，我们便没有文学与艺术。那个西方近代思潮所鼓起的“现代文学艺术”，我们应大力介绍，作为吸收新营养与作为借鉴之助，但绝无膜拜因袭、盲目附骥之必要。我们应建设现代中国的思想与审美观念。故重振我们民族的自尊心与自信心，重估我们历史文化传统之价值，是每个现代中国文艺家应有的自觉。

一九七四年四月

【传统、现代与现代艺术】

时间与空间

“传统”是某些群体于一定空间生活中，在绵长的时间里所积聚凝成的文化模式。它的特点是积渐地、不断地，但是非常缓慢地演进，所以它是最稳固而有权威性。而“现代”，它当然是接续传统而来，但它在本质上有不同的特性。“现代”可以说是在一定时间中因空间的交流与激荡而产生的尚未稳定的文化模式。其特点是急进、动荡不定。前面所谓的“一定空间”是指传统文化赖以形成的地域，并包含着一定程度的封闭性因素；所谓的“一定时间”是指大约一百七十年以来如此短促的历史时间中，科学作为经济技术的来源所引起的人类社会的大变革，这一段时间在文化史上所引起人类生活空前的质量之变化，赋予所谓“现代”有了特殊的意义，以区别于只把现代看作“我们生活着的现在时间”那样空泛。

“传统”是一个充满历史感的名词。国族间传统的相异性，是因为在古代的封闭或半封闭地域中，不同种族群体生活自然形成的结果。历史越短暂的国家，其传统亦必最薄弱而缺乏“一以贯之”的严整体系，这是因为近代以降世界已难得存有一群纯种民族生活在全然封闭的地域中的缘故。所以我们可以说“传统”的概念所蕴涵的最重要的素质乃是时间。而“现

代”，作为一个正在进行的历史时代的概称，自然离不开时间的因素，但拿它与传统比较，我认为它的重要素质乃是空间。（比较的说法 略其所同 较其所异 此为一种分析的方法。事实上 宇宙任何‘存在’都包含着时间与空间二因素。爱因斯坦提供了现代宇宙基础概念的看法，把时间与空间习惯上分离的概念加以融合，认为世界是四度时空的连续体（continuum）。时空是无法孤立而存在的。）

“现代”的危机

“现代”是世界文化整合的真正肇端，一切人类的成就以交通与大众传播媒介为犀利的工具，企图急速地使各地域各民族间物质环境与精神观念取得沟通与一致。“现代”的危机原因很多：科学技术可以一日千里地改造物质环境、社会结构和生存方式 但精神观念无法急速相适应 此其一 新时代在生活与社会上的变革固然丰富并改善了生存的环境，但另一方面毁坏了人类精神理想与价值观念，造成了精神的彷徨、沮丧与崩溃 此其二 新时代与传统的对垒 造成精神适应上的艰困与痛苦 此其三 这都是“现代”不稳定与危困的根本原因。尤其对于非西方的国度，在新思潮面前不是顽固的排拒就是自尊的沦丧。所谓开发国家、开发中国家与未开发国家的等级区分 即是西方强势文化以经济指标为鹄的的褊狭文化观所产生的评判准则。对于所谓‘落后国家’来说，“现代”即意味着弱势文化对强势文化的激烈的仿效，并因自卑而痛苦；忧虑在现代生存竞争中被淘汰，遂不能避免地带着某些盲从。

我们现在所处的这个“现代”并不是历史中完美的时代，更非人类理想中完美的时代。“现代”是由一种源自西方的知性文化所形成的强势文化力量对整个人类世界的扩散与冲击

所引起的巨大变动，它首先冲溃各体文化间彼此隔离的传统城垛，复以其科技所带来对物质效能的高度利用与效率的优势，君临一切的压向其他弱势文化，俨然以人类的主宰自居，它有救世主似的慈爱亦有撒旦似的鸩毒。总之，它绝不是人类文化所有的精华，亦不能成为新文化的最高理想。而现代既然是世界文化整合的真正肇端，那么“世界末日”的论调亦只是怠懒者的滥调；如果人类追求一个和谐而稳定的未来世界文化，那么无可怀疑的，“现代”是分娩前的阵痛。文化哲学家称之为“危机时代”。

“文明”是精神与物质的结合

对“现代”过分的憎恶与贬抑或盲目的礼赞，都不是智慧的表现。东方人常常自诩自己拥有高度的“精神文明”，殊不知任何一件人造的物的背后都有一个文化精神；凡“文明”必是精神与物质的结合。过分自恃“精神文明”足以闭塞开放心灵之路，但对于偏重物质技术的现代，作盲目地追随或赞许，也同样的谬妄。关于一些当代文学家自杀的事件，已有众多的揣测与分析，我觉得可以说，是因为他们对于“现代”的失望而起。一个承受传统文化精英的人，在当前的大变局中必有强烈的感触，遂产生一种虚无寂灭之思，终至毁灭自己来对传统文化精神之美做献祭，这对于缺乏历史感、对传统文化精神缺乏认识以及丧失价值观念的人来说，自为不可思议之事。

权力与效率作为事物评价的基准，是“现代”的一个特点。“现代”一词当作形容词来使用时，其基本意义即是“进步的”。所谓“现代潮”便基于这一本质而产生的。“现代”是一个弥漫着“流行观念”(fashion)与“风潮”的时代。社会结构越紧密，人与人互相依存越为必要，流行观念成为评价的准则。

每个人希望得到别人的承认多于希求自己的承认；希望变，变即现代 即进步 惧怕不变 不变即保守 即落伍。人们为了在现代世界求取生存地位，抛弃了“传统的负担”与“个人的独立观念”按照“流行观念”化装成摩登的典型（从仪容、语言、动作到思想）希图混合在“现代”的大流中受到肯定。这种现象是现代人间社会普遍的事实。我拟由此谈及艺术与传统和现代的问题。

所处时代之位置

艺术上个人创造的初期，常由于仰慕传统中某些巨匠的创造始，这种承先启后的情况在过去是很自然的方式。个人在纵的历史之流里的选择 获得一种历史意识 而对于未来 具有一种使命感。杜甫说：“文章千古事 得失寸心知。”传统中国人一直认为“文章者 经国之大业 不朽之盛事”亦即对历史的承续发扬 对启示后世有一种使命感。过去的文学艺术大师 不论中外 皆有这种精神 他们深明其责任 意识到自己所处时代之位置，创造的坚苦在任何时代都一样，但他们有充分的自信，故获得一份安宁。但是这种情形在现代很不幸的丧失了。“现代”时常采取与传统背逆的势态，这固不构成“现代”的不幸，问题在于历史意识与使命感的阙如，才构成现代的不幸。在横的地域中，个人归顺于最具声势与形成现代权威的潮流，以乞取个人存在的肯定，并不面对历史与未来。现代艺术家而具有千古的责任感与自我判断的自信心者已为凤毛麟角。而大众传播的生意兴隆，形成了现代短视与价值混淆的事实。从这方面来看，实在是现代丑恶而堪忧虑的一面。

庞大而汹涌澎湃的流行观念，不论在艺术上或社会上均形成一个威压 迫使众多软弱的个人放弃其独特性。在这方面 我

曾在《艺术价值之反省》一文中对于现代对个性的压抑、集团观念掩盖个性的原因有过分析。个人在现代保持独特性见解的艰困，是因为流行观念为传播媒介的鼓荡而泛滥，成为一切判断的准则。这在历史上是空前的。艺术风格、住宅以至衣饰、鞋子，流行观念可怕地宰制了它的趋向，为适应这个耽于变易的时代，个人的选择不论自觉与不自觉都归顺于“风潮”。在审美判断上不仅抛弃了古老的伦理原则，连唯美的原则也不暇顾及。流行即新奇即价值，即追求的目标。

民族的特性

现代的审美观形成一种“风潮”，已如盲目的“群众运动”。如果这种艺术运动有一百个优点，但仅就它俯伏于风潮的变易，压服了个人的独特性（大的方面就是民族的特性）这一点来看，确已丧失了艺术本质中最珍贵的因素，这不得不为我们深刻反省。

在中国，艺术的“现代化”不能盲目地切断历史的联系去迎合强势文化的审美风潮。当然，以展示东方古董而得意洋洋的态度同样是现代化的障碍，因为同样造成个人的丧失。我认为，“现代”对于我们的意义就在于反省、摸索与追寻。在不稳定中寻求稳定；在价值的混乱中寻求价值的重建。任何人都可以对“现代”存着怀疑与寄予希望。我们不应一味赞美这个“现代”，因为价值的混淆与个人的丧失是人类最大的不幸。

现代艺术家有不少以“前卫”自居。“前卫”也者，不可掩饰地含有自觉为“进步的”的傲慢。但是，艺术并没有进步可言（只有技术才有进步的可能），现代艺术对传统艺术不能亦不必是一种进步。它们之间的差异并非落后与进步那种差异，可能因题材不同、材料不同、工具不同以及知识的进步与扩展所

引起的人生观不同等因素，造成种种变革。但我们无法明了“现代诗比《诗经》或《楚辞》较进步”是什么意思。

永恒的人性

“前卫艺术”可能由仿效“尖端科学”而来。但科学所面对的是一个永远未知的物质世界；艺术所面对的却是永恒的人性，哀乐与欲望万古常新。没有一种艺术能创造出一种前所未有的人类感情；艺术的创造只是更深刻、更独特地表现某种人类感情而已。前卫艺术如果在于开拓新的形式来更独特地表现感情，那么它是可赞美的。但是为求“进步”而不断变换新形式，为变而变，便成为盲目的形式主义，与其“前卫”不如“中坚”。

正确的“现代感”亦应是一种“时代感”，那是古往今来一切艺术家所应有的。时代感即是一种明确的过去与未来的意识。因为现代由过去产生，未来由现代延伸。如此，一位作家不但具有历史意识，且亦能有未来的展望。我们鉴赏一位艺术家的成就，就是把他置于艺术史的流中，看看他承受了过去的什么，加深了什么，改变了什么以及对未来作了什么启示。艺术的评价不是架空的褒贬，就为此故。

传统与现代在历史的急遽变迁中成为一双对立的观念，造成了许多困惑。它应在艺术中首先建立和谐的关系。亦只有当现代艺术肩负起这个责任，艺术才配称为时代的先导。只有对传统精神的深刻认识，才能避免吾人盲从与躁进；只有正视现代，才能纠正吾人对骸骨的迷恋。最理想的“现代艺术”应该在两者的矛盾中取得解决与协调。

艺术的要素着重在个人的创造。任何个人均生存于时间与空间的交叉点上，故艺术必跟传统与时代发生关涉。传统与现

代的协调将是对现代艺术家创造性的考验。他既不依附过去的传统而存在，亦不仰赖现代风潮的喝彩而自鸣得意；他应该面对历史与未来。那么 他首先必要获得透视未来的长远眼光 并执著个人的自信。

一九七二年七月动笔，九月底日韩之旅归来完稿

【现实主义与现代艺术】

所谓“现代精神”

黑格尔有一句很受人诟病的话：凡存在者皆合理，凡合理者皆存在。这句话抽象而模棱。它的本意大概是指一切的存在（包括无意识的自然、有意识之精神，乃至宇宙万汇，皆合理性之表现，否则它就不成其为存在。宇宙万物按照其自身的理性法则而存在，故宇宙是绝对精神之表现。黑氏之绝对精神，即指“理性”。但是这句话亦可以被歪曲与误用作为一切既有事物之粉饰与辩护作说辞。譬如自然与人生中一切污秽、丑恶、罪行与荒谬等等存在，自然有其构成存在的逻辑之法则，是“必然”的，故可说皆合乎“理性”。但如果把这种存在判断与价值判断混同起来，则可误导来为一切罪恶、荒谬与倒错之存在寻找辩护，教人在既成事实面前低头。

现代现实主义的普遍高涨，其反面便是理想主义的沉没。今天无论是国际政治、现代社会风气与现代的人伦关系，都反映了对于某些违背人类理想的“现实”的屈服。

科学精神无疑是构成所谓“现代精神”之一大支柱。科学精神着重对事实之存在判断。而科学精神在现代之扩张，大有以存在判断来干预或顶替价值判断之形势。现代人类精神中，所谓“价值的失坠”，正因为科学精神在价值领域之侵扰与误

用之结果。不论在政治、经济、社会、学术、艺术与道德上，“凡存在皆合理”这一存在判断，寔得乎已成为一价值判断。现实主义促进现代工商社会的某些数量及效率方面的进步，但亦造成了道德的懦怯，价值观念的摧毁……现实主义不承认什么叫“屈服”因为“屈服”一词若以“理性”来作存在判断，应称为“适应”。由事实判断的“适应”代换了价值判断的“屈服”，也可以明白现实主义对价值判断的忽视与取消之真相。现代的危机，科学与人文之失衡，咎不在科学精神本身，乃是理想主义为现实主义所粉碎之结果。现实主义之所以能击败理想主义，就是它借着重存在判断的科学精神之炫耀，以打击着重价值判断之人文精神的结果。

理想主义之两大支柱便是审美与道德。健全的现代精神自不应缺乏理想的价值之认定与追求，而现实主义的泛滥可说是健全的现代精神之克星。在当今来说，审美与道德的价值的混乱与崩析，显示了现代崇高价值信念尚未成形，无疑地是现代“危机”的成因。

现代艺术的“本质”

哲学家们称现代为“危机时代”，这个现代精神在心理与情绪上的反映，确只有焦虑、不安、失落、荒谬与虚无。而“现代艺术”，正是排除价值的现实主义屈服于现实的反映。尤以达达主义（一九一六年起源于纽约，数年间在巴黎、瑞士成为热潮）作为现代艺术最急进的前卫之后，六十年来西方“现代艺术”基本上是一种反价值的虚无的产物。而把反价值作为“价值”，其荒谬正说明了西方“现代艺术”的本质。

“现代艺术反映了现代”，这可能是许多为西方“现代艺术”辩护的说词。甚至有不少人说过“现代”既然如此充满危

机 我们怎能苛求“现代艺术”。——这还是一种屈服于现实的现实主义的论调。艺术不但在反映现实 亦在追求理想。人生现实永远是矛盾冲突 危机重重 这是古今皆然 不过于今尤烈罢了。艺术在反映时代之外 更在批判时代 并启示未来 在揭示一种值得追求的人生价值。“现代艺术”自弃这一崇高的本质 流为现实的消极反映 自暴自弃的反价值、自我狂乱情绪的排泄、潜意识性欲望的解放、形式主义的玩弄 以至绝对反美学的种种表现 我们只能说：“现代艺术”是它的从事者屈服或追逐狂乱的现实所作的一种自读，一种黔驴技穷的绝望与自欺。我们不能不透视它的本质，虽不能否认它的存在，但更不能没有批判，也许我们还能从它本身吸取可贵的教训。

“文明之癌”

我们不从道德上来做判断。任何人生与时代的黑暗、人性的弱点甚至丑恶、失望与堕落、奸邪与暴虐……都曾经在过去一切时代伟大艺术家的创作中表现过 乱伦、肉欲、反叛与虚无等等，也曾经是伟大艺术品作为表现的素材。我们对“现代艺术”的批评，并不在于它所采用的题材，也不在于它所采用的形式，乃在于它的题材与形式所表现出来的意识形态。这个意识形态就是荒谬与虚无，只是对现实的屈服、畏缩、厌倦与逃避，没有批判、没有启示，也没能揭示新希望与重建理想主义、重建人生价值。“现代艺术”的虚无色彩几乎成为西方现代文明的另一“公害”——它加深现代人对理想追求的绝望感 加剧了价值观念的崩解与混乱、贬低了艺术的崇高信念、加重了现代人对人生的失望与彷徨，它倡导了重视官能（如称“视觉艺术”）以及夸大动物本能的冲动与发泄为人生第一要义（对弗洛伊德性心理学说皮毛的撷拾、滥用、教条化、庸俗化）促成

现代感性文化的膨胀，无异对理想之打击与精神价值之蹂躏。还有，最为大众所困惑的“现代艺术”的“纯粹经验”（即无价值判断之直觉）之绝对化、矫情的晦涩与以怪诞新奇为尚不断的制造噱头，在“艺术”与观众之间造成人为鸿沟的隔膜，无异是对大众的揶揄与弃绝。艺术成为极端个人主义无意识的嘶叫与“呕吐”，便只是现代心灵的污染——“现代艺术”之成为“公害”是西方现代文明危机的产物；“现代艺术”反映时代，只是反映了这个时代中精神与心灵的病症。“现代艺术”对这个“现代”的态度，只有自暴自弃、随波逐流，甚至趁机兴风作浪，哗众取宠，它自我放弃了对人生理想的追求与价值境界的创造，自丧失艺术严肃与崇高的意义。

“现代艺术”是西方现代文明的产物。虽然成为狂潮大浪，但并不意味着西方现代的一切艺术皆如上述“现代艺术”之情状。“现代艺术”虽然是最时髦的、最“前卫的”，但亦只是西方现代高度都市文明的特产。一如嬉痞、反文化、“左”倾幼稚病等等只是一部分人士所崇奉与参与的“时代潮流”，也可说是“文明之癌”。西方艺术在这个大动乱的年代虽然还未能创建一个足以与上古相辉映，上承古典主义与浪漫主义两大伟大艺术传统的新兴艺术，但只要西方文化还有未来，这个期待必不落空。

我们并没有产生西方这种“现代艺术”的历史文化背景，如果有，亦只是一部分人士强行“横的移植”的结果。——我们的“现代艺术”只是抄袭，连这个名称亦只是直译的套用。不过，如果仔细检验我们今日所谓的“现代艺术”，亦只有少数一部分完全抄袭、追随西方“现代艺术”者，其余不乏有中国艺术气质与现代中国精神的作家与作品（譬如我们的新民歌、新舞蹈、新诗与小说，我们中国风格的水彩画、木刻、水墨画等等），我们必须胆敢对西方“现代艺术”作严肃的批判，我们才有独立的精神，才不盲目依附，则我们何须掂拾西方“现代艺

术”这个名称作口号？我们已有胆量与自觉对因袭传统作批判，我们怎么怯于面对西方“现代艺术”，而只有无批判的盲从？

“现代”与“中国”

“现代中国艺术”与“现代中国画”是我一直提倡并使用的名称，亦有不少人同样采用。但是“中国现代艺术”与“中国现代画”，乃至只称“现代艺术”与“现代画”者，到今日为止还是更见普遍的名称。此外“现代诗”、“现代音乐”、“现代舞”等名称，在国内几乎成为一种“行规”统一的名称。以前曾有一度对“中国的现代艺术”还是“现代的中国艺术”有过争辩。但在不了了之之后，大概“现代”的气势与吸引力超过了“中国”，绝大多数还是打出了“现代艺术”的招牌（稍微“周到”者加上“中国”的帽子，称为“中国现代艺术”。这还是表示了“现代艺术”是主体，“中国”的帽子不过是指明该“现代艺术”是 *made in China* 的标签而已。）

名词之争本不是重要的一件事，但名词所包含的观念，才是值得殷忧的，含糊不得的。台湾的“现代画”，有了姊妹艺术如“现代诗”、“现代舞”等等互相以“现代”相“勉励”，相陪伴，成为一时风尚，亦已有近二十年的岁月了。而少数采用“现代中国艺术”者的苦心孤诣，苍凉寂寞，也终未改初衷，“一意孤行”。值得注意者，“现代艺术”在国内的发展，是漠视“中国”，而“现代中国艺术”的提倡者，却未稍忽视“现代”；一方面还须对于复古主义的保守倾向作战。所谓“背腹受敌，艰苦异常”，这在自称“现代艺术”者是不曾有也不必有的烦恼的。另一稍微令人遗憾者，许多并没有漠视“中国”，而同时着力于“现代”的艺术家，包括优秀的诗人、画家、音乐家与舞蹈家等

等），亦似乎不大在意“正名”的必要，而沿袭使用“现代艺术”这个名称。无意之间，自然鼓励了西方“现代艺术”在本土的强加移植并以取代“中国艺术”的偏弊。

第一位提倡“现代诗”的名称，正名为“现代中国诗”的诗人，有杨牧先生在二月十三日的联副发表的《现代的中国诗》。我十多年来所坚持的以“现代中国艺术”来替换“现代画”、“现代舞”等不妥当的名称的意见，杨牧先生是提供了更充分而雄辩的立论了。

借鉴与吸纳

透过“名称之争”，深入这个问题的本质，可以说，“现代艺术”与“现代中国艺术”两者之间，绝不是字面次序与字数上的不同，乃是“现实主义”与“理想主义”之不同。因为“现代艺术”的拥戴者，是以西方“现代艺术”为当代天下不可抗拒的“主流”的追随者自居，在幻觉上沾了“世界性”与“国际性”的“荣耀”，故视“中国”为落伍或褊狭。这种适应世界潮流的时髦主义，本质上就是屈服的现实主义。而坚持“现代中国艺术”者，认定“中国是我们的本位，现代是我们的风貌”（引自杨牧《现代的中国诗》），认定中国艺术的传统与现状容或不尽理想，但正是中国艺术家努力的方向。遂敢于批判西方“现代艺术”的流弊，坚持创造、发展中国艺术的新路。相对于狂澜起伏的西方现代潮流来说，这是一条坚苦之路；既要发展传统，又要挣脱传统的“锁链”；既要借鉴西方，又要批判西方“现代主义”。开拓新路者自无可“追随”；不甘追随者自须寻索憧憬。对于当代中国人来说，坚持民族艺术的本质，实在是一种坚苦卓绝的理想主义。

理想主义自然与现实主义对抗。但建设“现代中国艺术”

却不为与西方“现代艺术”对抗。我们对于西方及其他文化不论是传统的与现代的都应有借鉴与吸纳的胸襟与智量。同情的了解与批判的吸收，是最适当的态度。

在自然世界，“凡存在皆合理”容或颠扑不破。但在人生价值领域，便大谬不然。西方文化有其伟大的一面，不过，它的文化之癌——现代短视的现实主义、伪自由主义、极端个人主义、反文化主义以及艺术上的现代主义，其“存在”而不合理，在坚持理想者眼中，显而易见。一个真正的艺术家，面临国族文化、历史、前途存亡绝续的厄难，必有独立自强的自觉，不肯依附他人，更不肯自卑自贱，对他人尾随附骥，自我消亡。重要的前提就是对“不合理”的“存在”敢于批判。

但愿建设“现代中国艺术”成为中国艺术家认同的目标，而第一步便是不再沿用“现代诗”、“现代画”、“现代舞”、“现代音乐”等名称。我们该标榜的是：“现代中国诗”、“现代中国画”、“现代中国舞”、“现代中国音乐”，但愿我们的理想主义击溃现实主义的诱惑，迎接真正现代中国文化的振兴。

一九七六年四月

【绘画‘整体感’的中西观点】

一个尝试

《当代》杂志第五期刊载了《现代中国美术的群像表现——蒋兆和作“难民图”的情景》一文。作者是日本著名的中国美术史学者米泽嘉圃先生（今年已高寿八十）。这篇文章开头说明：“本文是作者过去研究‘中国美术的传统与创造’时，从同一个角度来探讨现代中国美术问题的一个尝试。”像这样重要的日本学者有关中国美术的著作，我国没有出版机构翻译出版，实在遗憾。读了米泽先生这篇文章，觉得日本学者对中国美术研究所发掘问题之深入、独到，敬佩之余，不免感到我们美术史研究方面的幼稚与薄弱而不胜感慨。《当代》刊出李月桂先生的译文，令人感激。

米泽先生由蒋兆和的“难民图”探讨中国人物画中“群像”的传统特点——“以肖像式的个体本位处理方式”。而追寻造成这个特点的原因，指出是“空间意识的问题，也就是对于容纳物体的物与物体间的空间的思考方式的问题。”那就是中国画常常排除人物与其他物象的关系，以及空间处理上缺乏整合的统一性，而成为“将以个体本位所描绘的每个人的肖像，分别地嵌入一张图画中，而看不见群像的相互融合，化为一体的表现。”米泽先生最后归结到“骨法”问题上。

“骨法用笔”

“骨法用笔”是谢赫“六法”之一项。过去有人跟米泽先生一样认为此“骨法”两字最初来自东汉的“骨相”术(王充《论衡》有《骨相篇》王符《潜夫论》有《相列》)本指人体骨骼结构可决定其人贵贱吉凶。不过晋代论书已有将“骨”字来比喻笔力(晋卫夫人“笔阵图”),而文学上所谓的“建安风骨”都可说明“骨法”二字不一定要由“骨相”上来解释。与骨相对者是肉与皮,可见骨是指内在的架构与力量。如果是这样,“骨法用笔”与相术的关联便不大密切了。

至于由骨法而“用笔”米泽先生为什么说是“因为绘画中的骨法用笔即意味着以笔(即轮廓线)将特定的个体从他物中区别出来是一种规划个体的行为。根据这个行为骨法才能更为明确地予以掌握。”我不大能理解。

我认为米泽先生发觉中国人物画的“群像”,缺乏“互相融会,化为一体的表现”,实在是别有慧眼。由许多“肖像式的”个体人物,拼凑为一张“群像画”实在“并非上乘之作”。原因是这种拼凑,忽略了人物与人物,人物与景物间种种有机的关系各自为“政”不免缺乏整体的生命感。不过我觉得我们也要小心考虑,中国绘画自有其特色。拼凑固然不是上乘之作,但注重“整体画面的协调”的观点,是西洋绘画的基本特色,似乎也不宜拿来作为衡量中国绘画的标尺。

一 气呵成

西洋绘画非常注重“整体感”。为使一般不作画的读者容易理解且举例略说。在西洋画中因为物象所处的位置(中心

或者边缘；近或远；前或后等）以及各物象所受到光线的影响（明或暗）而有种种复杂的变化的关系。因此而有形体上的（如大、小、正、侧、清楚、模糊等）与明度上的（如明亮、晦暗；强、弱等）与色彩上的（热、冷、鲜明、低沉等）各种变化。而这一切都统合成为一个整体，表现了合理的、客观的视觉逻辑。比如说，画面有三棵树，这三棵树在画面上必然各不雷同。并不因为它们本身的大小高矮、形状与固有色的不同而不雷同。即使是三棵同名同大小的树，也必因他们所处的位置的前后不同以及光线来源的关系的不同而有形体上的、明度上的与色彩上的种种变化。比如前面的，得到较多光线的那一棵比较大，比较清楚、明亮、对比强烈，色彩偏于热色，且较鲜明，其他两棵则相反。

传统中国绘画虽然也有其“整体感”，但与西洋绘画在观念与技法处理上有许多大不相同的地方。“一气呵成”可以说是中国的“整体感”的最佳说明，那原是指用笔的整体关系。一气呵成的画，每一笔都有相连相生、彼此照应的关系。这就像中国书法一样。如果写一个字，写了一半，第二天再写完，必定无法一气呵成。在中国画画面上的整体感，除了一气呵成之外，就是以笔墨的轻重、疏密、聚散、浓淡等变化，来表现前后、远近、主次等关系。换句话说，整体感在中国绘画中，是将现实的空间关系“翻译”成主观的笔墨节奏。这与西方客观的视觉逻辑大不相同。

游目骋怀

中西这种不同的根源何在？我认为主要是不同的观察世界的方法产生不同的“透视法”所造成。西方以类似照相机的“焦点透视法”来观察自然或物象，遂产生了客观的、如实的视

觉逻辑 而有上述那样的“整体感”的观念与处理方法。中国是采用没有固定焦点（或称为“多焦点”、“散点”）的透视法 所以画家眼中捕捉了物象、景色 却在心中“组织”、“酝酿” 而成为主观的笔墨节奏。中国绘画这种视觉形式，用《兰亭序》里面“游目骋怀”四字来说明最为恰当。“游目”者 没有固定的视点与视心 散点透视之谓也。中国画画梧桐树 或枫树 可以一叶一叶排列，岂不正是将眼睛“游”经每一叶才可能有的现象吗？梧桐叶一叶叶排列的方式 就西方的“视觉逻辑”来看 是非常不合理 非常缺乏“整体感”。然则 这正是中西绘画理念与表现方式诸多不同处之一端。拿梧桐叶这个例子，也正好说明米泽先生所说：“以个体为本位”来“表现群像”其构成的人物不免各自独立分散，有损整体画面的协调”，实不能认为是中国传统人物群像画的缺点，而正是中国自己的特色。

对于长卷作品 更非运用散点透视不可。也可以说 因为有“游目骋怀”的传统 才产生中国长卷的形式。试想如果不是不断移动视点，眼睛自由地周流于千万里河山之上，岂有古代的长江万里图？就四季山水与四季花鸟的长卷而言，不但在空间上“游目骋怀”而且还在时间上延长到一年四季之久。中国画这种非常独特的形式，要理解其“整体感”，当要有另一番探索，尤其不能以西洋绘画的观点来评论。

蒋兆和的《流民图》虽然在表现技法上大量吸收西方素描的营养，发展了人物画固有的表现方式，而在空间与透视的处理上 还是保留了传统长卷的特色 即多焦点的透视法。这种展示人物群像的方法，与西洋绘画的基本方式完全不同，却更接近于电影的方法——摄影机在轨道上滑行，不断摄取一个一个的画面 连成横列的长卷。

米泽先生说蒋兆和的《流民图》“脸部的表现摒弃了轮廓线的使用，而以阴影的凹凸立体予以写实的表现形式，也见于

清代的肖像画遗例。”我觉得蒋氏此画或许可说与清末的肖像画不无某些关联。不过像米泽先生所举吴熙载的包世臣像与蒋氏的技法相去甚远。包世臣那种肖像画，所谓“如取镜中之影”，确实是由照片或西洋写实素描头像的技法模仿而来。这种头部细细描绘，状如照片，衣服、背景则仍以水墨线条的“肖像画”当时许多画家都画过。王一亭《七十自画像》就是另一相同的作品。最近数十年中，也常有这种作品出现，甚至有些画家为洋人画像，加上长衫、松树，也偶有所见。蒋兆和直接取于西方十九世纪的素描风格，与中国笔墨相结合。正如米泽先生所言：“他对西欧的写实主义有高度的涵养。而我细看《流民图》的局部放大印刷品，人物脸部虽有皴擦渲染以增加立体感，但线条的运用还起了重要作用，并不如米泽先生所说：“摒弃了轮廓线的使用。”

《流民图》与《原爆の图》

蒋兆和的“流民图”在米泽先生文中称为“难民图”，又注“原名‘群像’”。关于这一点，根据木羲的《深沉的历史画卷——评流民图》一文与刘曦林的《蒋兆和传》（注）可知，《流民图》才是该图原名。他在抗战胜利后写了《后流民图作者自序》，说明是师法郑侠宋代一个小官吏的《流民图》，所以作此后《流民图》。此图于一九四三年九月画完（画了一年多），十月展出于北平太庙，被改称《群像图》。但展出才几小时，便遭到当时日本宪兵队禁展。木羲说现在日本的《世界大百科全书》仍称此画为“群像图”。米泽先生可能据此而有“原名群像”的说法。而称“难民图”则不知此名称从何处来？

中国画家蒋兆和作此画，记述中国人受日军侵略的深重苦难。一九四五年八月原子弹爆炸于广岛、长崎，造成日本人民重

大的灾害。日本画家丸木位里夫妇则创作了“原爆の图”描绘了原子弹摧残之下炼狱般的惨酷。《流民图》曾在一九四四年于东京日本桥高嶋屋展出，则丸木位里夫妇的原爆长卷不可能不由《流民图》引发灵感。丸木夫妇的那一卷更令人惊心动魄。在技法上，西方素描的特色更加显著，但仍然有东方的有力的线条。日本在文化上吸收中国的精华，更善于采撷西方的优点。两国本来出自同一文化系统，可惜在历史上恩怨深重，结果长远受害的是无辜的人民。

伟大的画家目睹广大人民的苦难都不能无动于衷。所以，在艺术上言，《流民图》与《原爆の图》都是不朽的巨构。

然而，后世子孙，面对前代画家这样的杰作，该有什么感受？

文化艺术上的切磋、砥砺与互相学习，但愿能造成人类不同国族间的进步、同情与和谐。米泽嘉圃先生对中国美术史研究的成就，也嘉惠中日两国的学术文化。我因拜读米泽先生这篇大文因而写此求教。

一九八六年十月

注：

见《朵云》第三期，一九八二年，上海书画出版社出版

【中国绘画的“道”与“通感”】

舞 剑 挥 毫

唐朝开元时候大画家吴道子、裴旻将军与大画家张旭长史（长史，官名，诸史之长也）各有神技。裴旻曾备一份金帛厚礼，召道子到天宫寺绘制壁画。道子不受聘礼，说：“久闻裴将军威名，景仰之至。如果将军肯舞剑一曲，足当惠赠。能亲睹将军剑术之精湛豪壮，必可启迪灵感，立即挥毫。”于是裴将军舞剑，吴道子观毕奋笔作画，有若神助。张旭亦出示一壁书法。观者谓“一日之中，获观三绝”。

唐朝大诗人杜甫有一首名诗《观公孙大娘弟子舞剑器行》，前有序，其中说到：“昔者吴人张旭善草书，书帖数尝于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进，豪荡感激。”

韩愈亦曾说到张旭的草书是从水山崖谷、鸟兽虫鱼、草木花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战国等等之中体验、摄取、抽绎而获得源头活水。

到底为什么自然的运行变化、万物的形质体貌、人生的活动造作，与艺术发生如许密切的联系？为什么能予艺术无穷的启迪，供给艺术家珍贵的灵感？

此可分两方面来解释：

道 与 技

庄子所言“道”与“技”的关系，可以透彻使我们了解这个问题。“道”是宇宙法则或规律，是无所不在，甚至瓦甓粪溺蝼蚁都有道在其中。经由静观、体察、领悟，可以得“道”。道进乎技，可以不受物质的拘碍。因为既掌握了事物的法则，深明其原理，便可以恢恢游刃有余，得心应手。但是技的修炼，是需要长期的精心观察与实践才能熟练。能深得个中三昧，技也可进乎道。宇宙的道既是普遍、共通的最高法则，故得道者不为物所限制，可以触类旁通。道与技在艺术中便是分立而统一的。

书法之中有“道”，画法之中有“道”，剑法之中亦有“道”。其为万事万物，为分殊，其为道则一。故对宇宙万物万事的关切，留心与观察研究，皆可对艺术的修炼有裨益。艺事的领悟，需要从艺事以外广大事物领域中去寻求触发。也只有领悟了事物的道，才能表现宇宙万汇的精神。要领悟事物的道，必须从宇宙自然，从人生生活中去接受体验。吴道子与张旭之所以能从高超的剑术而得灵感，即因他们能从高超的“技”中领悟了“道”，又回过头来使“道”进乎书画的技巧，使其艺术达到化境。

心 物 交 融

另一方面，心理学有所谓“共感觉”、“副感觉”(Synesthesia)，或称为“通感”。如听到某种声音，就有看到某种颜色的感觉。又如我们看到优秀的书法，那笔划或如铁划银钩，或如行云流水，或如月夜琴声，或如战鼓频催。好似轻与重，静与动，

线条与声响等感觉混乱了，其实不是，那是感觉的转换与共通共感。正如杜甫用文字，本来很难记录舞剑的动态，故出之于其他意象的“比喻”。我们读到“耀如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔，来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”似乎可以感受到近似的视觉效果。又如白居易《琵琶行》中以文字写琵琶之声音，说“大珠小珠落玉盘”。任何艺术鲜活的意象的创造，都常常假借于共感觉。一方面以弥补表现材料（文字、线条色彩、声音）的局限性，一方面也以激发创造性的想像。而从其他事物领悟到艺术的表现，也是由这种“共感觉”而来。

中国艺术从来没有像西方那样严格的写实主义与自然主义。在道与技的统一、心物交融、主客一体，以及在发挥其感觉方面来说，是极重要的一大特质。中国艺术之优胜在这方面亦可说足以睥睨世界。

所以，我们可以说，只有最懂得生活的人才能成为第一流的画家。中国历史上的大画家，都不仅在艺事的修为上刻苦努力而已，在艺术以外，自然、历史、人生、文学、品操等方面的观照、历练、体验、修养，皆无所偏废。

精神风貌

中国画常讲“笔墨”两字。其实就是讲用笔要有笔法，用墨须知墨法。中国画用笔之方法，受书法的启示与影响甚大。所以笔墨的讲求，成为中国画形成风格最重要的特色。

宇宙本是一时空结构，有严整的秩序，形成一自然的逻辑。西方绘画致力于此自然逻辑的追求：时序的早晚，光线的变化，明暗的分布，空间的层次，物体的构成等自然法则。但中国画自古即不遵循这个固有的自然逻辑，而表现的是客观世界在主观心灵所映现的一个富于人文精神、人生情趣与人格

观念的意象世界。一枝树在中国画不是表现它的外貌、明暗、体积、色彩等因素，而着重在表现画家所体察的这树枝的生命力，它的精神风貌。归结到“骨法用笔”——以用笔的笔法来摹状物象在主观感觉上的形质。笔法可以说是表现物象的形、质、势与精神。

无穷层次

墨法是用墨深浅的层次。一般喜欢说墨分五色，其实自白纸到最焦最浓的墨色 应该有无穷层次。墨法可以说是调子 以表现物象的分量、关系、层次、强弱、氛围等。

因为中国画下表现固有的自然逻辑，故不大注重时间，并建构了独特的空间形式。

中国画不论白天黑夜，在传统表现方式中一样是光亮的。这正如京剧《三岔口》夜间决斗，舞台上依然大放光明。“夜”的感觉全凭演员“摸黑”的动作与神态来呈现。中国画可以把四季花草集合于同一画面，可以把需要行舟多少天才能看到的长江全景画在同一长卷画面中，打破西方“瞬间视境”的限制。这些都是突破时间的证明。

中国画的笔法因为来自书法，书法的原身是文字，文字是一种表义符号，书法与笔法都是一种意象符号。但因为文字的特性 使笔法本身具备相当观念化的 也即抽象化 特质。中国画的空间意识便是以这些意象符号所组合而成的二元空间形态。这个空间形态与真实的空间世界保持了一段距离，所以中国画的境界纯是客观世界的主观映像，自始即具有浓厚的超时空超现实的性格。

中国画与中国戏剧、诗、书法一样 体现了中国文化的独特精神 完满蕴蓄地表现了中国的哲思。

“包袱”与“抱负”

下过，丰厚的传统一方面是可珍贵的资产，一方面也是对后代严重的考验。当西方到了二十世纪才产生超现实主义，到本世纪末还在抽象与写实主义、超写实主义等歧路上聒噪不休的时候，早熟的中国艺术在千年以前已经圆融化解了主观与客观的矛盾，建立了和谐统一的中国艺术哲学。我们现在所面临的挑战，却是如何在前人已有的成就上再开生面。

曾在某书上读过这个故事：据说古希腊的亚历山大大帝每当听到他的父王在外国打胜仗的佳音，就大发愁。唯恐全球都给他老子征服了，将来他自己这样一位英雄就没有用武之地。大凡有优秀传统文化的后代都有这个困惑，正如过分伟大的父亲对儿子是一大威胁一样。但有时更糟的情形是儿子踌躇满志，认为既有前人荫庇，正好坐享其成。因而偷懒依赖，不思长进，遂致坐吃空山。如何将传统文化的“包袱”变成“抱负”，中国艺术的现代化，正是画家的时代使命。

一九八一年一月

【什么是“现代中国画”？】

独特性的坚持

台北市立美术馆邀我就什么是现代中国画这个题目撰文。“现代中国画”这个概念，我始终认为它最适于标示中国绘画存在与发展的意义和方向，亦最能显示中国绘画在当代及未来应有的包容性与独特性。在涵盖传统与现代、东方与西方上言，“现代中国画”显示了其包容性；在卓然独立于西方“现代主义”之外，坚持民族文化的主体性上言，“现代中国画”则显示了其独特性。包容力的扩大将使现代的中国绘画能有多元性的发展，亦使固有的艺术能够批判地接纳许多来自域外的异质元素；独特性的坚持则将使民族文化的精神特质与表现方法得以发扬光大，亦使外来艺术能够在民族艺术的陶融中，成为中国艺术的新品种。这就是我在过去二十年在论述文字中时常表达的一个重要观念。

最近若干年来，随着经济的繁荣、生活水准的上涨，工商业社会的渐趋成熟，我们的画廊日多，从事绘画的人口日众，艺术似乎日益蓬勃。但是商业性的技术急速的膨胀，本身虽然下必是坏事，令人忧虑的是，纯艺术的创作却普遍沾染了过多商业艺术的色彩；另一方面，吸收外来艺术营养本身固是中国艺术现代化十分重要的途径，但是毫无批判地模仿西方现代主义艺

术，则完全丧失中国艺术的主体性，使本地成为西方现代主义艺术“跨国公司”的“分居”。在固有艺术方面，则仍然在明清以降那条复古、拟古、恋古的泥途中留连不去，与现代中国文化、社会不啻南辕北辙。以上所举功利主义、全盘西化与恋古的迷梦三种现象，大半概括了我们当代画坛的全貌。丧失了理想主义、历史观照与对中国文化（艺术在文化之中）未来的展望，只求在现实的利益中谋出路，是造成上述三种现象的原因。而根本上言，对于中国艺术发展的大方向缺乏历史的共识，是当代中国艺术最严重的问题。

本文拟就“现代中国画”的解释，期望对于中国当代艺术发展之方向，提出了历史的共识。在当代来说，也可说是“时代性的共识”的观念基础。对于真正从事创造的艺术同道，或有一点裨益。

“中国画”或“国画”这两个名称，人人耳熟能详，似乎对它们所指的内涵不必有任何疑问。然而，如果认真加以思考，当发觉“中国画”或“国画”这个名称，在概念上非常清楚，而其内涵却非常模糊，非常不确定。

“中国画”（“国画”）概念的检讨

“中国画”是什么呢？有没有一个标准的样品，一个固定的型范可资认定呢？实在说，是没有的。原因是中国绘画的历史非常绵长，各阶段，各朝代都有不同的表现；在历史中各家各派又非常多样；画家所属各不同阶层又有各个不同的审美趣味，造成各个不同的风格。因此，秦汉、魏晋乃至唐宋元明清各朝，中国的绘画，不论思想观念到表现形式，差别颇大；而文人、画院与民间的绘画，风格各异，帛画、壁画（如敦煌壁画）及至纸绢之作，与乎工笔写意、装饰性与文人墨戏……各不相属。我们既

不能取其一以摒其余，故势必以凡中国人之所作，皆称“中国画”。然而近代以降，中国人习西画者日众，中国绘画在原有之各种绘画之外已增加若干外来画种。若以国人所作之印象派或其他派之油画，皆称为“国画”，不但不能获得国人认同，于事实也不合宜。故我国之绘画，近百年来有“国画”与“西画”二名称，畛域分明，有时形成对峙，互不融通。而国人所作之油画，既不能入于“国画”之范畴，民间匠工之作，也不为“国画”所承认，则所谓“国画”究何所指？

我们可由数十年来官办或民办之画展分类，知道所谓“国画”者，乃指传统之山水、人物、花鸟之属，大半以文人画为旨趣，以水墨（或加彩）施之纸绢者，乃得称为“中国画”或“国画”。梅、兰、竹、菊，岁寒三友，乃至深山论道，野渡无人，松阴高士，芭蕉仕女等等，加上诗文款识，书法篆刻，就是标准的所谓“中国画”。而民间之寺庙、神龛、年画、插画及许多器具上之绘画，因不入于“国画”之列，一切由域外输入之绘画，更不能成为“中国画”。可见“国画”之划地自限，抱残守阙。

以这样狭隘的范围来界定“中国画”，把文人画以外的绘画以及引自域外的绘画摒诸“国画”之外，显然是不合宜的事。照“中国画”此一概念而言，本应指“中国之绘画”。则凡在中国文化范围中之绘画，皆应称为“中国绘画”。因此，不论以何种材料（当不限于水墨纸绢）之绘画，亦包括由域外引进之油画等种属，都在“中国绘画”范围之内。简称为“中国画”。或必欲称之为“国画”，当亦无不可。

不过，“国画”一词，自“国粹”派兴起以来，有了特殊含义。“国画”已不单纯是“中国画”或“中国绘画”之简称，犹如“国粹”之下同于“中国文化”。“国画”一词，寢寢乎有中国绘画之“精粹”或“代表性”之意味。犹如“国剧”、“国乐”之代表国家民族戏剧与音乐。“代表性”的另一含义，是“正统”之

意。故正统之外，皆为次级品，非精粹的、非正统的。

不过，中华民族是多种族所构成，在艺术方面，南北东西，各种族各地区，均各有其成就，各有其独特之色彩。拿什么音乐为“国乐”呢？为什么“京剧”就是“国剧”呢？为什么“国画”必指以水墨为主的传统绘画呢？

国画？西画？

我们应该由此而有一觉悟：“中国画”或“国画”这名称，只是早期在与西方绘画相接触的时间才产生的。则“中国画”今日所指涉的范围，应该包括一切不同材料、工具与源流的绘画（也包括由域外引进的油画等等）。对于国内社会与画坛而言，把传统水墨画称为“国画”，其余为“西画”或非“国画”，是不对的。出现在公开画展或“文艺奖”中，列有“国画”、“西画”、“版画”、“胶彩画”等名称，在艺术分类的原理上言，也是悖谬的，因为“国画”与“西画”是地域的分类；“版画”与“胶彩画”等则是材料的分类。两种不同的分类法摆在一起，在学理上也是说不通的。

我们台湾地区的艺术科系，有的不分中西，有的却分“国画组”、“西画组”；“国乐组”、“西乐组”。这种分“中西”的措施，阻碍了中国艺术现代化的发展，中西永远无法融合，而一个国家的艺术教育，竟有志在培养“西画画家”与“西洋音乐家”，宁非咄咄怪事？

我的看法，“中国画”或“国画”的名称，除非在国际艺术交流上与比较研究上不得不用之外，根本没有意义，且徒增困扰。在“中国绘画”的大范围内，无所谓“国画”更无所谓“西画”。唯一可行的分类方法，就是以材料为依据的分类，“国画”一名称，明明白白就叫“水墨画”。

我知道有些爱国家、爱传统的有心人，以为废“国画”一名称，担心因之而致“国粹”沦丧，其实是一大误解。因为我们把“中国画”范围扩大，包括传统的，现代的；中国固有的与后来引进的；文人的与民间的。所以，我们也不在废弃“中国画”的名称，而是使它有更大包容力，使它更壮阔。

从历史上看，“中国画”与“国画”是晚近才出现的名称，原因是受到西洋文化的冲击，在相遭遇与相比较之情况下，才产生“中国画”与“西洋画”的概念。在历史上，中华文化君临天下，画就是画，何来“中国画”的名称。我们翻翻画史画论著述，当可知道“中国画”是清以降的新名词。而“水墨画”一词早就有了。唐王维《画学秘诀》：“夫画道中，水墨最为上。”而早在南朝梁元帝萧绎的《山水松石格》中，谈到用墨代色。后代水墨画也有加上浅绛（淡彩）的。“水墨画”一词实在比“国画”更传统、更古老。近世有人创出“彩墨画”一词，或从日本人处来，内地画家也常用此名称，我以为是多余的。因为“水墨画”并非不许加色。如果一定要那样机械的理解，那么“油画”岂下也应称为“油彩画”么？

“现代中国画”的诠释

“现代中国画”名称的确立，一方面是相对于过去的“传统中国画”，一方面是相对于近代以来的“现代西洋画”为的是给当代的中国绘画“正名”。很明显地，“现代中国画”不同于“传统的”中国绘画，也不同于“西洋的”现代画。而且，“现代中国画”这一名称，表达了对传统中国绘画与域外一切绘画吸收、融合的意涵。而在“中国的”与“外来的”两者之间，是以“中国的”为主体（“画”为名词，“现代”与“中国”皆为形容词；较接近名词的形容词为主要的，较远离名词的形容词为

次要的。如果将“中国画”当一复合名词看，则“中国画”为主体，“现代”为修饰词，则更为明显。）这就是我近二十年来倡议“现代中国画”，不采用“中国现代画”的原因。稍有文法常识的人当知道词组的结合，不能毋视语文的法则。

“现代中国画”是什么呢？

现代中国画对于一切工具材料所制作成功的画种，采兼容并包主义。不论是由中国传统绘画而来的水墨画、浅绛或重彩画，或由西方输入的油画、水彩，及发源于我国，后来反由外国输入的版画、胶彩画等，皆为“现代中国画”。

在兼容并包之外，有两个原则是我们所追求的理想：一个是不论什么画种，必须表现“现代的特性”；另一个是必须表现“中国的特性”。换言之，那些由中国传统绘画为根基发展而来的“现代中国画”必要“现代化”；那些由域外输入的画种，要发展为“现代中国画”必须变化气质，使之“中国化”。我们的现代中国音乐在这方面的努力，早已取得相当成就，不但在提高、强化与发展中国传统音乐方面，取得了可钦佩的成绩，在西乐中国化的努力中，也一样可观。现代中国舞蹈方面，凡受到艺坛瞩目，取得相当成就的创作，都表现了中国的与西方的，传统的与现代的交融结合，创造了既现代又中国的风格。其他在小说、诗、戏剧与电影上都无不朝着这个大方向迈步。而绘画界中西分隔，传统与现代对峙的局面，我们应承认是落伍的，不长进的，实在值得猛省。在迈向现代化的大目标上，中国的画家应迎头赶上。

对于“现代”概念的正确理解

modern 一词 翻译为“现代”或为“近代”。到底哪一个正确？曾有许多争论。我们姑以 modern 译为“现代”。因

为这个译法已为大多数人所认同。我认为我们绘画界普遍存着两个误解：第一个误解是以为“现代”是指当代（*ontemporary*）。所以误以为西方的 *modern* 也即大家共有的“现代”第二个误解是以为 *modern* 是一个世界性的、相同的模式或型范，不遵照这个模式或型范称“不现代”；换言之，即不懂得各民族、各地区的所谓 *modern* 并不全然一致。

“现代”除一般常识性的用法之外，它是西方历史分期的一个名称，以与中古时代、文艺复兴时代等对举。“现代”既然是历史分期的术语，它不可能明确指出自某年某月某日起为“现代”，这是理所当然的事。一般而言，自科学成为经济技术的来源开始，至今不过一百七八十年的时间：自十八世纪英国的工业革命与法国大革命之后，开始了广义的“现代”。近百年来，“现代”形成一个意识形态，称为“现代主义”（*Modernism*）。西方现代哲学、文学、美术、音乐、戏剧都有现代主义的产品，都无不反映这个成为主流的意识形态，也无不受到这股“现代主义”思潮的感召与影响，从内容到技巧，勃发了反传统的新样态、新风格。大致可以这么说，西方艺术的现代主义，是在科技突飞猛进、社会急速变迁、文化思想大幅度改变的背景之下，而高度集中于工商业发达的大都会的产物，就艺术而言，近数十年来，纽约逐渐取代巴黎国际艺都的地位，可以为明证。不过，美国艺术的“现代主义”还应加上一项重要的背景因素——没有传统，所以也没有历史的负担与历史的蕴藉。

由此可见，“现代画”、“现代音乐”、“现代舞”、“现代文学”，如果其中的“现代”两字采严格的学术意义而言，当然是指西方近世以降所发展的“现代主义”文艺。也可以明了，不同的民族国家，由于历史不同、文化性格不同、民族处境不同、艺术思想不同，不可能有共同的“现代”模式与“现代”风格。而以西方的“现代主义”意识形态为宗旨，以西方“现代画”为主

梟，更是等而下之的愚昧无知。

我们也不否认 处于今日之世界 交通发达 文化大量而频繁交流，科技之成为人类共同的资产与工具，加上民主政治的成为历史巨流，跨国公司之无远弗届……现代世界无疑有其巨大的共通性，现代社会与社会之间亦无疑存在众多同质性的因素。但是艺术不同于科技 也不同于政治、经济 甚至亦不如一般人所想像那样：“艺术就是生活”。尤其当“弱势”文化为“强势”文化所冲击的“转型期”社会中 艺术同其他文化一样亟欲寻求新秩序、新规格的时候。

不同的“现代”

我们以为在现代世界的共通性之外，各民族国家尚存在着种种不同的因素 所以亦有种种不同的“现代”。以色列人的痛苦 绝非法国人所能体会 同样地 中华民族的苦难 亦必非他人之所能理解。何况历史传统种种其他因素的不同，绝不可能有全然相同的“现代”。

以“现代艺术”为“世界性、国际性”的想法 显然是无稽的。尤其以美国“现代艺术”为艺术的“世界性”模式 完全是一厢情愿的膜拜心理与昧于民族文化特质为艺术重要价值之一端的认知。

我一贯坚信在价值的判断上，全世界永远不可能出现一元化的倾向。曾有人鼓吹“大一统的世界艺术即将出现”那是毫无依赖 毫无可能的幻梦。因为在全人类艺术的大花园里 永远期望百花齐放；因为价值的多元化永远是人类共同追求的目标。而艺术的“世界性”在我看来，一方面是指艺术不诉诸理解 而诉诸感受性 故艺术本来就具备超越国族的世界性 超越时空的永恒性；一方面是指那些个人创造的，有独特民族文化

特质的伟大艺术品，其成就即是“世界性”的。

在观念上正确认识“现代”与“世界性”认识“现代中国艺术”未来的大方向，对于中国艺术的发展是极重要的，对从事创作的画家而言，其重要更是不言而喻。

一九八三年十一月

后记：

将“水墨画”称为“中国画”或“国画”，不只台湾如此，内地也然。内地美术学院且有“中国画系”，可见两岸都有相同错误。一九八〇年前后，本人参与创建艺术学院，才将“中国画”改称“水墨画”。初遭社会上老画家非议，现在“水墨画”一名称已渐渐为艺坛接受。

【中国艺术现代性之迷惘与求索】

此处的“现代性”泛指与“传统的”相对的一切现代特质。“现代性”虽然具有全球的某些普遍性，更有不同文化体在特定时空中的独特性。

一九九七年三月底的《亚洲周刊》，里面有一篇《难挡美国文化攻势》。文章说加拿大不准美国期刊发行加拿大版，并决心上诉世界贸易组织。目前加国书报摊中美国及其他国家的报刊占了八成。分析家认为面对美国文化的攻势，法国等国目前也在为保护本国文化而战，加拿大经济上长期是美国的附庸，这场文化对抗胜算甚小。这则报道使我感慨良多。

中国艺术现代化的坎坷与迷误

法国与加拿大这种大国，一方面有自己独特的文化（尤其是法国），一方面有独立的国格，尚且不容易阻挡美国文化的攻略。像台湾这样小的“文化体”，过去在政经文化方面长期依赖美国，甚至“崇美”已久，自然更谈不上“抵挡”。更令人感慨的是他们同属所谓“西方文化”，尚且有维护文化独特性自觉的要求；台湾地区与美国在文化历史渊源上完全不同，但我们数十年来唯恐附骥不及，何曾有批判性对待西方现代文化的自觉？即使近年“本土文化”高唱入云，也不过把西方现代主义的

“曲调”换填“台语歌词”而已（这与以前把日本歌曲翻成台语情形完全一样），我们还不曾有真正的具有远见的本土文化独特性的觉悟与省思。

省思与表达者是人，人皆有主观，所以任何表述都避免不了主观和偏见。不过，许多远见或创见初时常被视为偏见。当然，我还是尽量力求真相的呈现与审慎的思考。

台湾早期追求的现代化差不多就是西化。更明白地说，是美国化。不但在经济社会层面受美国化的影响，就是教育、文化与艺术的范围内，西化与美国化也是主宰“现代化”方向最巨大的力量。

时至今日，在学术界、艺术界还不知有多少人持现代与传统对立而且褒贬分明的态度。因为没有认识到“没有一个没有传统的现代化”（社会学家金耀基兄在一九七九年为我的一本书写序，正用了这个标题），多数人以为现代化即是西化，也没有认识到即使是西化，英美法德与北欧等所谓“先进”国家也因文化、历史、制度等等差异而各自大不相同。所以，台湾文化上的“现代化”是依赖、抄袭、仿制的、虚假的西化，是简陋的、狭隘、扭曲、误解、附会穿凿的“现代化”。

西方从文艺复兴以降，经过十七、八世纪启蒙运动、工业革命，十九世纪的进化论，以致本世纪科技与工商业高度发展，西方直线型的时间观念在近代工具理性的膨胀中，“进步”的概念成为全球所追逐的文化指标。

半世纪以来，中国文化分裂出来的台湾这个小文化体，一方面因为专制政治的宰制，传统的教条几乎窒息了新一代的生机；一方面是贫瘠的本土无力支撑一个反传统的文化艺术运动。所以，认同西化为现代化，追随西方，讴歌进步，标榜前卫的风生潮起，在过去数十年间，与谨守传统的死水无波，恰成强烈的对照。

最孤独的声音

当传统的现代化之自觉尚在蒙昧之中，中国艺术（在台湾）的“现代性”已预告自我迷失的命运，中国艺术的现代化从此走上坎坷之途。

我个人在二十多年前发表《传统、现代与现代艺术》（一九七二），《传统——现代，民族——世界》（一九七三）两篇文章，一九八五年发表《艺术的进步》批评把西方的现代主义当作我们的现代艺术，也批判“进步主义”与“世界性”的谬误（均见旧版《苦涩的美感》、《十年灯》、《煮石集》等拙著）这些都是台湾艺坛最早、最孤独的声音，虽然引起许多人的重视，也遭受艺坛某些人士的反感。九十年代以来，欧美有关科学、理性、进步的讨论不断，对真理、效率、效益与现代价值原则逐一检讨、反思，形成一种影响深远的思想运动。一九九三年法国《新观察家》杂志、联合国教科文组织《信使》及《洛杉矶时报》等欧美报刊在巴黎召开了有四十多名国际知名学者参加的关于“进步”的讨论会，提出了“进步”概念能否成立的问题。一九九五年冬季的美国《世界策略》杂志进一步发问：进步这一概念是否已经寿终正寝？

由科技——工业所改变的人类世界，今日已在承受“进步”所带来的恶果，正在对进步大声质疑与批判。在艺术领域，进步主义更是无稽之谈。以西方现代主义为进步的型范，是中国艺术现代化的迷误。

文化的自卑与艺术的殖民化

西方的现代化观点、进步主义的概念以及国际性与世界性

的现代性迷思，是西方殖民帝国主义扩张文化、侵袭“不发达国家”的霸权思想。这个思想产生了文化中心主义，而与此不同的文化体便成为次级文化。于是便有中心——边陲的理论。认同这种思想，虽然获得汇入“世界性”文化的幻觉，毕竟不是本土文化现代化的正途。近半世纪以来，台湾的现代化在那个幻觉中度过了，现在还在延续。这是艺术殖民地化的典型。在心理上，因为面对强势文化，产生深重的自卑。由此自卑激起了追慕崇拜之情，然后以获得接近“中心”的荣耀感为补偿。回过头来对已成“边陲”的母体文化，则难免有不屑与傲慢的神态。

扮演西方艺术“现代主义进步观念”传播者的传教士或商业上的洋商经纪人（Compradore）那样的角色自来代不乏人。其中，常被提及的重要者有受李仲生所熏陶的“东方画会”和自由学院派出身的“五月画会”。

意识形态对艺术生态的影响

不论是李仲生“五月”或“东方”，很值得回味的是，这些现代主义的摇旗呐喊者大多是流亡来台的“外省人”。这就说明了当时台湾本土美术不是非常羸弱，便是受到外来势力的压抑，也不可忽略地显露了从内地来的这些后来成为“播种者”、“前卫先锋”的画家，必带着他们在原来的文化和社会中种种挫折、失望，近代中国种种腐败所产生的自卑以及由之激起崇拜西方强势文化的热情。李仲生的成长背景以及他曾经参与过三十年代上海激进西化的美术团体“决澜社”的经历，可知台湾早期的现代风潮是内地全盘西方思潮的余波。李仲生以半世纪前所接受西方现代艺术的观念的熏染，来台后未出国门一步，直到他一九八四年逝世，他一直是台湾现代绘画的教父级导师。他的“新观念”竟永远不会“过时”，这里面显示了多少

值得寻味的问题？

事实上，台湾艺坛本来并不羸弱，虽然一直缺乏文化主体性的自觉。只是因为南京政权迁台以后，依附政治势力的中原传统“国画”成为主流，充满日本味的台湾本土化画家不免受到压抑。除了少数如蓝荫鼎、杨英风等较具政治活力的画家之外，大多数本土画家只好谦抑自退。这个苦闷在三十多年后本土文化“出头天”之后才有戏剧化的反弹。

政治势力不论对文化艺术是否采取某些钳制的手段，它本身的意识形态自然而然地对文化艺术的生态与变迁就有着决定性的影响。迁台以来，与政权密切关联的文化传统、文化处境以及语言等因素，改变了本土原来的文化情境，以国语为正统与主流论述语言所建构的中原文化，以泰山压境之势移植到台湾。这就是台湾早期作家、诗人、画家、文化人等大多数为外省人的根本原因。他们掌握了语言以及语言后面的文化，他们有了权力。

但是年轻一代的外省籍艺术追求者，在来自中原的前辈主流的宰制之下，要崭露头角谈何容易。他们在动荡中没有机会好好接受教育，他们对那“传统的、正统的、主流的中国文化”所知有限，当然无法“取而代之”。他们对“传统、主流”基本上因而有厌恶与反叛之心。近代中西文化论战在台湾的延续，其中激进西化派最能获得他们的倾心拥护。而西方现代主义在全球的殖民扩张，对“未开发国家”的渗透与宣传，使热情而苦闷的他们找到一条可以宣泄他们的精力和感情，极端自由地挥洒的出路，把自己汇入“国际性”的巨流中去争取他们的成就和地位。

不论是早期的现代诗人、画坛的五月与东方等“现代派”，为什么绝大多数是流亡者、随军来台的军人、失学者、遗族或名门巨室之后等外省青年？从这一个层面去了解，当可找到答案。

他们的才智、奋斗与成果，很可佩可感。他们的故事也反映了现代中国艺术在台湾社会的特殊环境中的吊诡。

传统的僵化与麻痹

中国艺术追求应然的现代化的失败，才有以西方现代主义为依归的现代化。自从这个方向开启以来，这数十年的进展，台湾艺术现代化的殖民化性格早已养成。早期这些先锋们，不论是李仲生、“五月”与“东方”，在语文论述中还不忘记提及中国传统文化，虽然在创作上基本是受知于西方现代，而当前的台湾“现代画”与中国文化距离更远了。艺术的殖民化，因“世界病”的幻想而使本土文化的自卑心获得补偿。从“五月画会”不只一位画家曾得到美国政府与基金会的邀请和奖励，以及近年台湾现代画家以参加西方艺展入选或得奖为荣，可以看出台湾艺坛对中国艺术现代性的追求的全盘西化成一边倒之势，评论与媒体也渐渐不闻反省的声音了。

如果说台湾艺坛是文化意义上的中国艺坛的一部分，则大小两岸艺术上相同的地方就是中国的与西方的、传统的与创新的、古代的与现代的……相对峙的两造间的割裂。

相对于由自卑情结转向西方现代主义的依附而欢欣鼓舞，另一头却是麻木不仁的传统幽灵的“处变不惊”。这两极共存的现象，由来已久，是近代以来中国文化现代化的坎坷历程在艺术上的反映。

中国的绘画，与中国文化共命运也共特色，不是直线型的进化，而是一个圆圈型的封闭系统。中国文化两千多年来所依存的政治制度、生产方式、生活方式、审美心理、思考模式等方面基本上没有不断“进化”。姑且以美学家宗白华在《美学的散步》中描写中国绘画的一段文字为例：“在宋元人的山水花

鸟画里，……画家所写的自然生命，集中在一片无边的虚白上，空中荡漾着视之不见、听之不闻、搏之不得的道，老子名之为夷、希、微，在这一片虚白上幻现的一花一鸟一树一石一山一水，却负荷着无限的深意、无边的深情。万物浸在光被四表的神的爱中，宁静而深沉。深，像在一和平的梦中，给予观者的感觉是彻透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟。这样的艺术，即使千年不变，似乎有永远的价值，但是，当封闭系统早已被击破，千年的酣梦在近代的风云激荡中也已破灭。中国美术的变革应是中国文化现代化的一环。清末以来，从思想观念到艺术创作，出现了像康有为、吕澂、陈独秀、徐悲鸿、丰子恺、吕凤子、林风眠、潘天寿、傅抱石、高剑父等人，试图为停滞、麻痹已久的中国美术开拓新路。数十年间，这些现代化先行者及其后继者均已辉煌的成果。

非常遗憾，那些革新派大师没有一位来台湾。来台最有名而且影响台湾半世纪以来中国绘画的画家，有张大千（一九八三年逝世之前五年才定居台北外双溪）、溥心畲、黄君璧、马寿华等传统派画家。台湾的传统中国画不但没有向现代化的方向开发，反而走复古的旧辙。

外来艺术本土化的困难

所谓的“中国画”，自从中国文化大量吸收外来文化（基督教、天主教、西式学校、政治制度等都成为现代中国文化的内容的一部分）以来，本应包容一切传统中与外来传入的绘画形式。然而，至今“中国画”仍指的是传统本有的形式（其实也只是传统中国绘画中“文人水墨”狭窄的范围而已），传入中土已超过百年的油画与外来品种仍称为“西画”（也有称“油画”，但都一样不隶属“中国画”这一名称之下。这是相沿已久

的错误，两岸都同犯此错误）。这不但造成中西融会的困难，造成传统艺术现代化的困难，也造成外来艺术本土化的困难。

传统中国绘画自外于中国文化现代化的目标，也有与艺术无关的现实面的原因。传统派教主每因政治势力而获得地位名誉，压倒群伦，一枝独秀，尽领风骚。半世纪以来台湾的“国画大师”可列出一串名字，每个名字背后都有他得以称雄天下的现实政治因素。门户派别之下有一群忠贞的徒众门人，也各有其地盘与市场。这些传统大师数十年来也是美术教育中的部分主控者。现代化过程中两极化的无奈，传统派的僵化麻痹，良有以也。

中国艺术现代性的思考

中国艺术的现代性 也就是说 其现代的特质 艺术应具备什么内涵？这些内涵当然不可能凭空出现。如何对待来自历史的传统与来自西方的现代思潮，差不多就成了中国艺术现代特质内涵的决定性因素。

从理论上言，传统的现代化与外来的本土化，应该是理想的方向。但是在现质上 这个共识一直未能建立。以本地社会的政治为例，传统的专制主义正以各种形式和化妆，仍顽强霸占主导地位；而外来的民主制度则变成朝野鼓噪喧哗的民粹主义。我们还未有民主政治的共识。政治与艺术的问题与困境各不相同 不过就缺乏认知的共识而言 是共同的困境。

中国传统艺术现代化的困难原因何在？为什么现代化的自觉与要求并不普遍？这牵涉到中国传统文化所熏陶的中国人对艺术的态度，基本上不重视艺术的时代精神与个人的独创性，所看重的是民族集体的感情与愿望，以及典范化的技艺功夫。对于这个问题 可分三方面来说明：

首先，中国文化是早熟的文化，在古代已有很光辉的成就。梁漱溟这个看法的确如此。中国人喜欢崇拜祖先 比较厚古薄今。中国诗到今天还有许多文人作五七言诗、用典故、对仗工整、平仄合辙 现代诗还各说各话 未能成为足以取代旧诗的现代“中文诗”规范。戏剧则还是古人古事古装 唱腔动作基本上是传统成规。音乐、舞蹈也相似。绘画则“山水、花鸟、人物”从内容到形式基本上是定型于古代，沿袭到今日。这说明了中国艺术在历史与传统文化中基本上不重视时代变迁。所以没有明显的时代差异，也就无所谓不断演变的时代精神。

其次中国艺术的实用性和功利性，以中国绘画来说，第一，表现赏心悦目的自然之美，有其实用目的，中国人常说艺术美化生活、美化人生 正是指这个因素。第二，旨在表达对道德的向往。梅兰竹菊是道德楷模。中国人又常说 艺术陶冶性情，也正说明了其功利性的目的。第三是歌颂与祈愿。歌颂造化自然，歌颂祖国 表达吉祥如意的愿望 贺喜祝寿 都有实用功利思想在其中。

第三方面是中国绘画传统的表现方法，喜欢追求某些“典范”，崇奉这些标准化的“典范”。书法与绘画技法都如此。事实上是把艺术创作所需求的表现技法僵固化、公式化。但中国人认为那是行家的规矩，掌握得透彻纯熟便称为功力深厚。这不利于个人风格的创造。

上面所提出各点，便造成中国传统艺术现代化重重的困难。中国传统的艺术 民族文化特色非常强烈浓厚 但时代精神与个性非常薄弱。我在过去三十年中有不少文章早已讨论过这些问题。中国社会千年不变的情境早已消失了，现在正在加速地变迁。如果我们要发展出中国艺术现代性的特色，当然对传统必须有所继承也有所批判。西方艺术在反映时代精神与推崇个人独特创造这些方面正好给我们提供启示与借鉴。

中国艺术的现代性特质需要融会西方乃至其他国族艺术上的成就，但不可能以西方现代主义为范本。我们不应以为传统的因袭就是民族文化保住命脉，以至于永远有一代代的“中国文人画的最后一笔”的荒谬现象；而以西方现代、后现代主义的模仿为“走向世界”与“国际艺术同步”的迷梦也只是虚妄。传统文化的现代化与外来文化的本土化应合成一个现代中国文化的整体，这才可能走出自卑与麻痹的两极，才可能有我们的新生命。

一九九七年四月

【中国美术教育应该重视的四个问题】

——这篇文章是应邀参加杭州中国美术学院“二十世纪中国美术教育研讨会”而写

前 言

艺术创作人才虽然不尽出于艺术专业教育，但不能否认，正规的艺术教育确是培植艺术创作人才的主要途径。特定时空中的艺术界的表现，固然不一定由艺术教育主导，但艺术教育所能发挥深巨的影响力则无可轻视。所以，对于艺术观念上的认知、艺术发展方向的讨论、表现方法的探索、艺术水平的提升等等问题，便同样是艺术创作与艺术教育所应重视的问题。

艺术教育是手段，艺术创造的繁荣发展才是目的。艺术创作的问题不应排除于艺术教育之外。因为艺术教育所培育的创作人才，正是主导未来艺坛艺术创作的精英。艺术创造所呈现的种种问题，应该在艺术教育中得到反映，努力探讨，谋求回应。艺术教育一向偏重于传统的因袭与技法的传承，这是很不够的。尤其是当时空文化巨大变迁的现代，民族文化如何应对时代的震撼，艺术创作如何探索独特创造的新方向，艺术教育不应自外于这些重大课题，而且更应负起探索与引领的使命。艺术教育旨在培育杰出的人才，只有在艺术创作的杰出成绩上才能彰显艺术教育的成功。

基于以上的认识，本文提出四个根本的、关键性的问题。这些问题的探讨虽然不限于艺术教育界，艺术创作者也应关切反

省，但把这些问题纳入艺术教育体系中来研究，期望得到共识，借以扭转艺坛的时弊，无疑有更大的必要性与可能性。

艺术自主性的认知

在当代，不论是从事艺术创作或艺术教育，共同面对的困惑是：艺术是什么？艺术有没有必然的或应然的意义、价值与功能？对画家来说是：画什么？怎样画？对美术教师则是：教什么？怎样教？

发生这些空前困惑的原因很多，本文无暇做深入的讨论。简约而言，时代社会急速的变迁、西方现代主义艺术的冲击以及传统的动摇三者是最主要的因素。

今日在中国文化圈中的社会，从最上层的思想观念到最下层的器用工具，不容否认已相当程度的西化，而主要是美国化。从前中国人所面对是西方帝国主义的武力侵略，而有可歌可泣、义无反顾的反抗斗争，所谓“救亡图存”；今日中国文化所面对的不是武力“侵略”，而是西方文化霸权全球性的威压。文化只能自由竞赛，无法抗争。如果我们丧失了自主性的自觉，不能努力强化自己，发展自己的现代文化，我们便只有臣服于西式的现代化，其实是西化。

从艺术上来说，西方从十九世纪末的现代主义到二十世纪末的后现代主义，对艺术的人文主义精神不断的反叛与颠覆，所产生许多反文化的“新艺术”，我们若将之视为“世界性”、“国际性”的“先进”典范来膜拜学习，我们当然只好在西方文化全球化的洪流中被融化。所谓中国文化与中国艺术，便将日趋黯淡并逐渐丧失其独特的精神与风格。

我们对于艺术的认知，包括艺术是什么，中国艺术应有的新方向，艺术的意义、价值与功能等问题。如果没有自己的答

案，或以西方现代思潮为风标，我们便失去了文化的自主意识。对于这些问题的答案 虽然应容许多元化的种种主张 不过 各种主张都将在文化自主性的大目标中和谐并存。不依附强势文化，我们有自己对艺术的认知，才有艺术的自主性。

就我个人对艺术的认知而言，构成艺术的要素简约可分三点，那就是艺术家独特的个人因素、文化与环境（包括文化的历史传统与地域背景）的因素、时代精神的因素。这个论点是否完善，当然还有讨论的余地。我所要强调的是我们对艺术的本质必要有自我认知的信念，才可能摆脱传统因袭的窠臼，同时也摆脱西方现代混乱虚无的困惑。

我认为这不但是创作必先面对的问题，也是艺术教育不应回避的课题。

外来艺术品种的本土化

在我们的美术教育中 中、西绘画一直是两条平行线。美术系分中国画组与西洋画组。后来把“西洋画”改为“油画”。但到现在 少数美术科系仍用“西画组”的名称。中国内地美术学院则大多分设“中国画系”与“油画系”。

中国绘画有其悠远之传统，西洋绘画亦然。近代以来美术教育包容中、西绘画的学习 尤其是专业的基础训练 的确非常必要。但中国美术教育最终目标是培养创作人才，中国的绘画创作可以有不同材质的专业分类 但断无中、西之分。中国美术教育所培养的人才当然是中国的美术家，不论是水墨画家、油画家、版画家、雕刻家都同为中国美术家。中国美术教育中学习西洋画 不等于要培养“西洋画家”。改称“油画”是合宜的 但若只是名称上改采材质的分类，在绘画观念与表现技法上还是照搬西洋画的那一套，我们的油画便永难融入中国美术之中，

成为具有中国文化特质的新品种。

这就是外来艺术品种的本土化问题。我们在美术创作与美术教育中，长久以来对这个问题大多不够重视。油画的中国化（即本土化）要像印度佛教本土化，创生中国化的佛教——禅宗——那样，才算落地生根，成为中国文化的新血。但我们看到从早期的油画到现在美术学院或画坛画家的油画，从观念、题材、构思到表现技法，绝大多数还是西方油画的传承模仿。独特的中国油画诞生还遥遥无期。

我们不能否认，从早期到当代中国某些杰出的画家与美术教育家，确有人从事这个目标的追求探索，也取得某些成果。但我们也不能否认，今日中国艺坛的油画（也包括由西方引进的其他材质的品种）多半还只是“西画”。外来艺术品种的本土化还未能成为美术创作界与教育界的共识。

中国油画从西方引进以来，从写实主义、浪漫主义、印象主义、立体主义、超现实主义、表现主义、抽象表现主义……到今天的观念艺术、装置艺术、普普艺术乃至后现代主义的各种主义与形式，亦步亦趋，可谓不绝如缕。但因为缺乏本土化的自觉与努力，不但不能融入中国文化中，落地生根，也更不可能因文化的交流冲击而诞生独创性的新思想、新形式与新风格。不但不能与传统的本土艺术共饮文化上同源之水，亦无法与中国的民族文化与社会生活共呼吸。外来艺术要能消化、吸收，化为自己的血肉，才能使中国艺术扩增品类，壮大阵容。照搬移植，“西画”永远是“西画”，让它借地寄生，不啻自动为西方艺术提供“租界”或“殖民地”。

台湾在五、六十年代以来，艺术界“西化”的浪潮一直鼓荡不息。我一向认为盲目西化，绝不是中国艺术的现代化，因而在过去三十年来写了无数文章申述我的观点，提醒艺术界，也批评那些“世界性”、“国际性”与迷信进步主义的“前卫”的谬

误。大陆自从改革开放以来，艺术界摆脱了过去政治的约束与向“苏联”一边倒的影响之后，很遗憾地也与台湾一样步上以西方现代与后现代主义马首是瞻的“西化”之路。即使某些反映中国现实的创作，如政治波普艺术，其题材与素材虽然是“中国的”其观念与手法还是“西方的”

中国大陆艺术界的新起一代以如此短促的时间，以对西方如此不足的了解，生吞活剥的西化，急切地呈现出另一种“一边倒”的现象，实在令人吃惊。这也可以说明中国近代以来在文化与艺术上的虚弱，台湾、香港与中国大陆都一样无法立住自己的脚跟，只得成为强势文化的附庸。许多大陆画家以得到西方的肯定为荣。不少艺术人才移居纽约、巴黎，去西方求取“荣誉”与“自信”，设法寻求西方的青睐，视之为成功的捷径。以西方强势文化的艺术形态为“世界性”的模式，不啻向文化霸权俯首称臣。如果中国的艺术渐渐为西方所同化，则外来艺术的本土化更遥遥无期。中国文化在过去历史上一直能吸纳外来文化壮大自己而无损于自主性。所谓“洋为中用”也是这个意思。当今若因为中国现代文化的虚弱，被反吸而陷于出主入奴的窘境，将逐渐丧失文化的独特性与自主性。相较于以前一味排斥西方文化，封闭自守而生机萎缩，今日的“全盘西化”一样是文化的危机。对外来文化的臣服膜拜与抗拒排斥都不是我们应有的态度。批判性的了解、吸收，最终是使它本土化，才能与中国文化打通血脉，获得新生命。

中国美术教育对于这个课题应予重视，并纳入教学研究与创作实践之中。

中国画——水墨画

内地与台湾两岸过去数十年来艺术界都同样有“中国画”

(或简称“国画”)这个名称。似乎很少有人考究它名实是否相符。我自大学时期便认为大有问题,三十年来在我所发表过的文字中也不止一次讨论过。直到一九八〇年起因为参与创建台北的“艺术学院”,我主张废除“中国画”这一个名不正言不顺的名称,改称“水墨画”。十多年来,“水墨画”取代“国画”已渐为各方所接受,但很值得检讨的是,直至今日,除了我服务的学校之外,两岸那么多美术系、所有内地的画院,都还沿用“中国画”这个含混而不合理的名称。

我在香港中文大学举办国际性的“当代中国绘画研讨会”(一九八六年五月)上曾发表《现代中国画发展中的观察与思考》(收入拙著《绘画独白》,一九八七年台北圆神出版社现收入本书。),对此有所陈述:

“中国绘画”或“中国画”,一般简称“国画”,毫无怀疑地都是指中国文化中的绘画。可是,中国绘画历史非常悠久,各阶段、各朝代都有不同的表现;在历史中各家各派又非常分歧;画家所属不同阶层与不同地域又有各不相同的审美趣味,造成各自独立的、多样的风格。自战国、秦汉到唐宋元明清各朝,中国的绘画,不论思想观念或表现形式,差别也颇大。而文人画、院画与民间的绘画,风格各异,帛画、壁画、石刻画、砖刻画乃至纸绢之作,以及工笔与写意、装饰性与文人戏墨……都各不相属。这些各式各样的绘画,当然都应该属于“中国绘画”的范围之内。但是,当代习称之所谓“中国画”或“国画”只是指传统中山水、人物、花鸟之属,大半以文人画为旨趣,以水墨或加彩色,施之纸绢,加上诗文款识、书法篆刻,是为标准的“中国画”。这样狭隘的观念,不但摒除了那些扎根在中国广袤的土地上,流传在悠久历史中的民间绘画、壁画、版画、年画、风俗画、宗教画乃至建筑与工艺中的大量画作,而且一切由域外输入之绘画,也不可能包容在“中国画”的概念中。实际上当今所谓“中国画”和“国

画”所指的只是比较定型化、比较狭窄的那一部分,与“中国绘画”的名称并不等同。现在所习称的“中国画”或“国画”的正确名称应为“水墨画”。这是自八世纪上半中唐的王维就确立了的。王维山水诀:“夫画道之中,水墨最为上。”文人水墨画虽然后来成为主流,事实上只是中国画的一部分。

在历史上,中国文化君临天下,画就是画,本来就无“中国画”或“国画”的名词。海禁大开以后,为与外来的“西洋画”、“东洋画”有别,才有了“中国画”的名词。可见“中国画”与“西洋画”只是为了区别各种绘画出自不同的民族、国家、地域、文化而有的统称,意指整体的“中国绘画”与“西洋绘画”,并不是绘画种类的分类名称。“中国画”不等于“水墨画”;“水墨画”只是“中国画”中的一部分。

所以“中国画”应该包容水墨画以及其他各种不同材料、工具与源流的绘画,当然也包括由域外进入中土落地生根的绘画。出现于中国文化范围中之种种绘画,不分新旧先后,都属“中国绘画”。

所以,绘画的分类只能一律以材质工具来做标准。自以水墨、油画、版画、胶彩、水彩、漆画等名称为合宜,以国画、油画等并列,在分类原理上言则为悖谬。也只有当“中国画”统称一切种类的绘画,中国画才有更大包容力,内容更为扩大,名实也才相符。

我们美术教育界不应再漠视这个问题。

中国绘画的素描

素描是造型艺术重要的基础。绘画风格的差异,因素复杂多样,而素描的观念与风格是形式的重要因素。中西绘画风格在视觉造型上的差异,素描观念与手法的独特性是根本关键。

以上各点 或许争议不大。但是 长期以来中国美术在素描教学上，并没有充分体现中国绘画风格中独特的素描观念与表现方式的探索、研究与开创。

一九七八年以来我曾发表有关素描的中国风格的文字（分别收入拙著《艺术·文学·人生》、《风格的诞生》及《煮石集》），一九八四年并尝试开“中国风格的素描”的课题。希望提倡中国素描的教学，以平衡偏重西方素描的现状。

自民国初年上海开设仿照西方的正规美术学校以来，所谓“素描”采用了西方的整套模式。从观念到技法 从题材对象到工具材料 可说是“全盘西化”。我们似乎忘了中国绘画自有另一套独特的素描观念与技法。传统的“白描”是我们最初的依据，但在当代我们所追求的中国风的素描，应加以探讨并研究发展。从中国绘画传统白描到写意的技法的基础上结合描绘与表现，其间也自然地吸收了西方素描的某些精华与经验。但主要在于突破四分之三个世纪以来中国美术学习者的基本训练以西方经验为唯一依据的局面，发展一套以中国心智、中国眼光审视宇宙万汇，并以中国式的技法表达所观所感的中国风格的“素描”观念与技法。

一九八五年我在《素描的中国风格》一文中提出几点心得，表达我所谓中国风格素描的特色：

第一点是以线的表现为主。线本非物的属性，而是主观精神体味物象的发现与创造，用以表现客观事物在主观的心灵感受中视觉运动的轨迹。线不在复制形象 而为“表现”。西方绘画乃至所有原始艺术与儿童画皆有线的运用，但只有中国绘画悠长的传统致力于线的运用与创造、发展。中国线条美感的丰富、深刻 技法的繁复、精深、远非物象的轮廓与形状之界线 更是质感、空间感、量感与气韵、风格之雄辩的表现手法。

第二 中国传统绘画虽讲阴阳向背 也有皴法与渲染 但基

本上舍弃光影的描绘。在这方面，似可发展传统，从物象的结构出发，对于造型与气氛有意义的光影即可适当斟酌采用，主观处理、不拘泥于西洋画固定的统一光源的“客观性”。

第三 素描对象的比例、透视、姿态、位置、肌理、高低大小、疏密繁简、虚实轻重以及主体与背景的关系等等，力求主观与客观相调适，以发挥想像，追求理想的完成。发扬托物寄情，以迹达意，寓情思于笔墨等传统艺术精神要素。发现自然，同时发现自我。

第四，是独特的趣味，自我的风格与境界的追求。这就是说，中国风格的素描，远不以描摹自然、写状物象为满足，而要求建立风格，创造境界，如此，基本训练的素描，才能成为创作的预备，才能与创作有机地结合起来。

中国风格的素描并不专为水墨画创作而设。同时也是油画、水彩、雕塑、版画等创作的基础。中国风格的素描在当代与未来应不断发展，不应固定化成为一套僵化的模式，而且应追求个人的独特性。但很自然地，在多元化的现代中国各种绘画中，都能体现中国文化的某些精神特质。至于中国素描的工具材料 尽可做多样化的尝试。铅笔、炭笔、钢笔、毛笔……甚至多种配合，都不必限制，而且希望在种种尝试中对于绘画的“造形语言”不断有所拓展与创新。

附带要说明的是：中国风格的素描不应称为“国画素描”或“水墨素描”；也不在于一定要用毛笔宣纸才行。中国风格的素描重要的是观念：看（观察）与思（理解、想像）的方法以及表达 描绘——表现）的方法。

后 语

以上所提出四个问题，似乎有些是艺术创作方面的，不仅

是艺术教育的问题。的确不错。但是，两者的关系之密切也不可怀疑。艺术界为教育提供教材，艺术教育为艺术界培养人才。人才的培养除了注重技巧的训练之外，艺术的思想观念，艺术与历史文化以及艺术发展的自主性目标等问题的思考更不可缺。教育是文化的根本，希望我们的美术教育肩负起更大的历史使命。

一九九八年一月

【“五四”以来中国美术的回顾与前瞻】

一个甲子的感怀

“五四”运动发生在民国八年，距今正好一个甲子（六十年）。“五四新文化运动”则包括了“五四”前后好几年的时间。

从清廷的腐败 民国肇造 军阀混战 北伐统一 抗日战争，……不屈不懈 可以说是中华民族从彷徨颓顿、坎坷辛楚中 面对数千年来未有之大变局 在中西文化的冲突、列强的侵袭、祸乱的频仍之痛苦中，不断跃起民族再创造的生命力，追寻中华民族与中国文化在现代世界适应、求存 振兴 自尊与发展的大方向之一个历史长程。“五四”是这个尚未终了的历史长程中一个最可纪念的日子。

……中国人近百年来所追寻的中国文化之新方向，在超越了“中学为体 西学为用”；“全盘西化”倒退复古以及日化、俄化、美化等等观念与经验之后，终于找到“现代化”之目标。历史巨大的代价，毕竟在我们这一世代有了令人欣慰的收获。

缅怀“五四”我们更应发扬“五四”的真精神 并努力超越“五四”。阅读了许多“五四”的史料 我个人发生一个感想。就学术、艺术与思想来说，对新文化运动贡献最大的是蔡子民先生。孙中山先生是中华民国之父，则蔡先生就是现代中国新

文化的保母。没有他包容宏阔的胸襟气度，提携、保护人才的远见，热诚与魄力，以及对新文化观念的启迪，断不能有“五四”新文化运动中诸先知先觉君子的成长与影响力。蔡子民先生的伟大人格与襟怀，以及他博洽深邃的学养，是现代知识分子崇高的典型。在他答林纾的一封信上有一段：

“对于学说 仿世界各大学通例 循 想自由原则 取兼容并包主义，与公所提出之‘圆通广大’四字颇不相背也无论有何种学派，苟其言之成理，持之有故，尚不达自然淘汰之命运者，虽彼此相反，而悉听其自由发展。”

这种胸怀 乃是学术、艺术、文化发展壮大之根本条件。蔡先生以后，但恨不见替人，则对蔡先生之景仰，益使人念天地之悠悠而怆然涕下！

艺术运动在“五四”中缺席

“五四”新文化运动的健将之中，没有一位艺术（包括美术与音乐）家；而参与运动诸君子除子民先生外，也没有人对艺术运动予以关注。这不能不说是一大遗憾。

民国十六年画家林风眠先生在《致全国艺术界书》中说：

“九年前中国有个轰动人间的大运动，那便是一班思想家文学家所领导的‘五四’运动。这个运动的伟大，一直影响到现在；现在无论从哪一方面讲，中国在科学上文学上的一点进步，非推功于‘五四’运动不可！但在这个运动中，虽有蔡子民先生郑重的告诫，‘文化运动不要忘了美术’，但这项曾在西洋的文化史上占得了不得地位的艺术，到底被‘五四’运动忘掉了；现在，无论从哪一方面讲，中国社会人心间的感情的破裂，又非归罪于‘五四’运动忘了艺术的缺点不可！”

“不论‘五四’在文学同科学上的功劳多大 不论‘五四’

在艺术上罪过好多，到底‘五四’还是文学家思想家们领导的一个运动 全国的艺术界同志们 我们的艺术呢 家们的艺术界呢 起来吧 团结起来吧 艺术在意大利的文艺复兴中占了第一把交椅，我们也应把中国的文艺复兴中的主位，拿给艺术坐！”

以教育总长和北京大学校长的身份地位为“五四”新文化运动开拓道路的蔡子民先生，是民国初年中国美术的思想指导人，也是新教育之提纲挈领者。民国六年发表《以美育代宗教说》，七年设“北京大学画法研究会”在“五四”前后数年 蔡先生有关美术之提倡与阐释之著述如《美术的起源》（九年四月）《美术的进化》（九年十一月）等等，在民初衰败冷落的艺坛中，不论就质与量两方面而言，都是首屈一指，开风气之先的宏文。

艺术运动为什么在“五四”中缺席，其中原因，甚复杂。艺术运动的时机未成熟与艺术运动的健将尚未崭露头角，或为主要之关键。

民初画坛人物，多为前清遗老。由于清代汉学昌盛，成就非凡，在金石篆刻与书法上面，显示了自秦汉以来前所来有之辉煌成绩。而以赵之谦、吴昌硕为首的大书画家，在传统文人画之范畴中另辟金石派之画风，独树一帜。另一方面，由于近代开埠以来，工商业渐兴，都市文化也随之萌芽。代表市民趣味的画风，上承扬州画派“扬州八怪”的传统，在商业繁盛的上海有任伯年、钱吉生、虚谷等画家。这些画家，尤以吴昌硕与任伯年造诣之高，足以颀颀古人。就传统的发扬与增富，就其在传统颓败的天地之振刷与力辟新蹊径来说，都有巨大之贡献。不过“文人画”至此已成强弩之末，这些传统中人，虽然才华过人，功力深厚，但就掀起一个中国艺术现代化的运动，面对中西文化的对垒，探索一条新艺术的大路来说，局限于时代，他们都力有未逮。其余的清末民初画人，或囿于董其昌之观念，或泥于传

统技法 或昧于时代变迁 总之皆缚于传统 欲望其发动新艺术运动，更自不可期。

新美术之倡导与新美术教育之最富热情的画家，民初最早为吕凤子与刘海粟。吕氏于民前一年创办神州美术社；刘氏于民国元年，创办“五四”教育史上第一个美术专门学校（初名上海图画美术院，后改名上海美专）。可惜吕氏其后返回原籍丹阳办“正则女子职业学校”，离开上海。而刘氏当年只十六岁。不论如何，人物之少，实力之弱，民国八年的“五四”中国新美术运动之无法发轫，有其客观的时代因素，则似不能深责“五四”忘了美术。

而新艺术未来的健将中最重要三人，此时正在青少年时代，恰巧纷纷远渡重洋，出国留学：徐悲鸿，于民国七年赴法（二十四岁）；林风眠于民国六年赴法（十七岁）；刘海粟于民国七年赴日（二十三岁）。

中国新艺术的激扬，要待在民国十几年以后才见澎湃之浪潮。较之“五四”，起码迟延了近十年光景。

百花怒放，一时多少豪杰

首先应该肯定“五四”新文化运动以后，中国新艺术的发展与竞进，是受到西方文化艺术的刺激与启迪而有。其次，近代日本的影响，也占相当重要的成分，但日本近代美术也是接受西方的感染而来的，所以，我国之从日本所吸收的内中有一部分，间接还是得自西方。

从前清末年，我们已派有留学生到西方国家学习，但不曾有学习美术的留学生。民国以后，前往东洋与西洋留学考察的艺术人才渐夥，回国以后，中西艺术的冲突与融合，新的中国艺术的抬头，才渐成浩大之声势。

刘海粟二十三岁（民国七年）游历日本，回国以后，更着力在中国提倡西洋画。而裸体人体写生，创始于他的美术学校。为此不但保守派舆论大哗，江苏督军孙传芳，且下令禁止。据绩溪章衣萍于民国二十二年的《刘海粟小传》中云：“于是海粟大愤，与孙传芳侃侃为学理的争辩，千言函电，往返不休。孙传芳当年虎踞南京 联盟五省 言出法随。海粟一介书生 无权无势，朋友故旧，多为海粟危。但海粟爱艺术过于生命，为艺术的前途起见，不怕一切的牺牲，真理是最后的胜利。中国的艺术学校中，从此可以自由雇用人体写生，在中国艺术史上，也是一件大可纪念的事。”刘氏倔强热烈，言行多惊人之举，为卫道者所不悦，某女校校长骂刘氏为“艺术叛徒”，益使刘氏声名大噪。平心而论，刘氏对新美术之贡献不容抹杀。但就其作品言，国画则逃不脱青藤、石涛及新罗、缶庐之掌心，所表达皆旧题材、旧感情，功力也无何可观；西画则离不开凡高、塞尚。文学家梁宗岱说他的作品：“是东西两个艺术传统交流出来的浪花……已达到一个普遍的超国界的水平线上。”徐志摩说：“海粟，你的力量已到了画的外面去了！”诗人所言，多半工在“词章”，“义理”则不之顾了。

最富正面建设之功当推徐悲鸿。

徐氏于民国十六年回国，任中央大学艺术系教授。后又长北京艺术学院。徐悲鸿在欧洲，对西方文艺复兴以降之美术，有他独特的眼光与判断。他对十七世纪的林布兰特（Rembrandt）、鲁本斯（Rubens）和十九世纪的米勒（Millet）等画家特别崇敬。曾见他在一本鲁本斯书画上题“吾初不喜鲁本斯，但在门醒见其天翻地覆之图，不禁赞叹欲绝，诚画中之奇观，古今人莫之能也。”

有人以为徐悲鸿不曾把印象主义以下的西方“现代主义”绘画引荐到中国，只迷恋于十七世纪以降，“现代主义”发生之

前的写实主义,认为是他排斥“异端”、“自我关闭”,不懂西方美术的发展,故不了解其意义,故只能凭感性接受“写实技法、对透视、解剖和色彩能活泼应用、笔调熟圆、且文学性强、情调幽雅、或更有哲学意味的绘画。”(见雄狮中国画家丛书《徐悲鸿》)甚至有人以为赵无极因懦弱,经不起打击,没有在中国贯彻鼓励西方现代主义的绘画,离国赴法,逃避责任,以致使中国新艺术运动迟了将近二十年(见文星丛刊《中国现代画的路》)。

我以为徐悲鸿不愧为一位有见地的中国美术教育家,更不愧为一位有个性、有自我判断、有自信的中国画家。他摒弃西方“现代主义”中颓废、虚无的部分,摒弃野兽派、立体派、抽象派、达达派等 he 认为是形式主义的东西,撷取西方的写实主义来补救中国画自元朝以降因袭、苍白、师古人不师自然的弊病。事实上,中国美术的振兴,若不从这条路出发,必无从下手。在中国画坛只会闭门模仿古人粉本,画人物则方巾高士,樱唇美人,连画一个活人都束手无策的境况中,试问如何从立体主义、达达主义、抽象主义中求振刷中国艺术之路?

其次,不论说徐氏胸襟不开阔,没有把西方“现代主义”悉数引入中国,以致中国美术落后了一个世纪(《徐悲鸿》书中是说徐氏的“艺术观与现代西方的距离,有着一个世纪的遥远”);或说因赵无极一走,新艺术运动便迟了近二十年(因赵氏一生主要是投入西方现代主义的抽象画之中),都是大误解。我们要问:为什么中国美术的现代阶段必须成为西方的翻版?西方现代美术的进程与流派,岂必成为中国的标尺与内容?说“一个世纪之遥远”或落后二十年,岂不分明以西方的现代美术史为标准来要求中国画家去认同?

依我的看法,上述两种言论,正表现了近二十多年来一部分中国美术家对西方现代主义俯首称臣的事实本质。而徐氏对

西方美术有主见 有选择 有批判的吸收与舍弃 正表现了一位真正艺术家的怀抱。我们且看近二十多年来我国有多少盲目追随西方“现代主义”的“画家”，他们所提倡的“现代画”正是西方的毛相的抄袭。虽与西方的“现代主义”距离极近了，但是这样卑屈 岂是现代中国艺术的正果？

徐氏在油画及水墨画上的杰出表现，可以说是将油画引导到“民族化”的道路上去；而其水墨，则融会了西方写实的技法 使它逐渐朝“现代化”迈步。论成绩之辉煌 方向之明确 影响、贡献之大 徐氏是首屈一指。

另一位大画家林风眠，也与徐氏一样致力于民族风格现代化的努力，而有另一面的杰出贡献。他在民国十四年自巴黎回国 当时才二十五岁 得蔡子民赏识 出任北平美专校长 后又邀请林氏到杭州创办西湖国立艺术学院，也即后来的国立杭州艺专。

林氏对西方的取舍，就与徐悲鸿大异其趣。他是吸收了十九世纪以降自印象主义、表现主义到超现实主义中的养分，拿来与中国的水墨写意相结合，而熔炼出他一己独特的风格。无名氏曾有几句话十分深入地地点出林氏艺术的底蕴的：“对于中国水墨画 林风眠是做了‘创世纪’大改革工作。他融合了墨与油的趣味 平衡了古典作风与现代技巧 再加上他底谦虚、不倦的学习 三十年来的苦工 终于在历史上 他第一个真正综合了东方与西方，融化了二者的艺术”就我个人的主见，若从个人风格的高超、深邃与独特上言 林氏过于徐氏。但徐氏在奠定面对人生与现实的写实基础方面，毋宁说有更广泛而彰显的贡献。而林氏孤绝高寒的画风，比较不是大多数人所能理解与接受。不过 在今天回顾起来 林氏取自西方者与徐氏不同 正显示了两位真正大画家各自别有怀抱，与后代“留洋画家”之一窝蜂做西方新潮的应声虫，正有云泥之别。

林氏少时对中国美术有极深厚的根基，包括古典和民俗的美术（比如：敦煌壁画，战国漆器图案，汉代石刻，民间木刻与皮影戏等等，都激发了他后来的想像力）。在欧洲，他吸收了印象主义的特长，使他在赋彩与光影效果的处理上，得到启发。他的人物与静物画得自马蒂斯者也隐然可见。此外，影响他的法国画家，还有的不是太有名，但都是二十世纪的人，如弗拉敏克（Maurice De Vlaminck 1876—1958）他是风景画名家戴乐（Andre Derain 1880—1954），马克特 Albert Marquet 1875—1947）。林氏的浪漫情调，天真拙朴，浑厚苍茫，表现了诗的文学内容，他不摈拾西方的抽象主义与立体主义、构成主义等流亚，正是他个人有批判的选择，才创造了他中国式的现代的风格。

我们无法在此详细缕举从民国十几年到三十几年所有活跃在新文化运动之后的画家。譬如黄宾虹、傅抱石、齐白石、陈衡恪、潘天寿、吕凤子、贺天健、高剑父、高奇峰、关良等等一长串杰出画家的名字。我们可以肯定地说，仅仅二十年上下的岁月，中国画坛的天才的创造，正开启了现代中国美术前期的百花怒放的局面。缅怀昔日，我们为民族天才的奋发竞进只有十几二十年的光景，不禁有“千古文章未尽才”之太息！

历史的间断与复古的抬头

.....

民国初年活跃于画坛上的画家，三十年来，老病凋谢，到目前幸存者，已寥寥可数，也毫无作为。三十年来内地所培养出来的“新一代”，.....不论知识与技巧，较之抗日时代艰苦中成长起来的画家尚且大不如。.....内地三十年来纯正发自内心的创造的美术，几乎一片空白。现在勉强为内地的美术界撑门面的，

如亚明、程十发、宋文治、黄胄、宗其香、黄永玉等中壮年一代，细追他们承师的源头，还是抗战前后在北平上海南京重庆等地已负盛名的前辈大家（徐悲鸿、黄宾虹、傅抱石、蒋兆和、林风眠等等。）……

我们再回头看看台湾。半个甲子以来的最初年代，因为近代中国美术史的陡然间断，人才物力在早期的贫乏，故造成复古主义的抬头。

新艺术运动第一代的天才，……接受西方与日本影响，立志创造并发展现代中国美术的精英分子，遂不能酬其壮志……继续努力。更大的损失是海峡这面的年轻一代画人无法承续第一代的成就与志向，而且茫然无知于上一段历史的面貌，不免彷徨。尤其是三十年来生长于台湾的新一代，更难以弥补近代画史中断的缺憾，要继承、发展自然更加艰难。

复古主义的抬头有其种种因素，包括艺术本身的因素，时空与人的因素，也包括了艺术以外的其他因素。

美术的复古倾向，虽然是画坛的一个牢固的堡垒，其疏离时空因素，孤悬于中国文化变迁之上，自外于中国文化现代化的情状，至今依然未曾改变。但是，复古泥古的势力随着社会的变迁、文化的发展，正渐渐日薄崦嵫。从五十年代开始，新起的一代为了寻求中国美术的出路，他们开始与复古主义成为壁垒分明的对照，日后并成为向复古派挑战的新生力量。

西风残照与牛后骥尾

这一股新生力量，如果能认清中国文化近百年来，虽然曲曲折折的探索、试探，遭受许多失败，但也积累了许多经验教训，建立了许多观念，其最终的目标是要为中国文化的生存发

展寻求新出路，则他们能够有一脉历史感与民族意识，必然会翻查从民初到当代中国美术发展的历史，在第一代的才智与创造的业绩的基础上，继续接棒跑下去

但是十分不幸，五十年代以后十多年间，新起一代画人最有创造潜力的大多数，起跑的时候，就朝向西方现代主义的方向追逐而去。他们所追逐的大目标，差不多都是抽象表现主义——这在西方，已是自立体派开始酝酿，而涌现于第一次世界大战前后的西方现代潮中的一个，到第二次大战之后，再呈狂潮澎湃之势。——中国的追逐者绝无法赶上西方潮流的晨光初露，而只能是在西方残照里，做西方潮流的附骥。

西方的抽象主义，是自十九世纪印象主义之后，经过极纷纭驳杂的绘画流变而后涌出的一个新潮。在抽象之后至今，新潮不断汹涌，一个否定一个，成为一段变乱诡谲的历史。我们以“现代主义”概括之。西方现代主义的出现，不单有其绘画史发展内在的因素，还有历史时空诸复杂的外在因素在。我们对它且不予批判，就中国绘画的历史发展的内在必然性与时空背景的外在条件而言，中国美术的现代阶段，断无以西方现代主义为依皈的理由！强将西方美术史剪接在中国美术史之后，由艺术史与文化史的角度而言，是鹵莽灭裂，卑屈昏昧的谬误。这也是“全盘西化”的艺术始终无法在中国文化中生根，不能为中国人所接受的原因。而随着民族自尊与中国文化现代化的理性态度越来越为知识分子与广大国民所认同之后，“现代主义”不但不能与民族在感情上有亲和力，没法与中国文化的现代化的大方向与观念取得理性上的协洽，自然渐渐成为涸澈之鲋，失土之木。

自五十年代以后，台湾艺术的“全盘西化”者分成两支：一支是坦然的扛着西方现代主义的旗帜，否认艺术的民族精神与民族风格，而以西方现代主义为“世界性绘画”之模式；另一支

则高举民族性的标志，却同样以西方现代抽象表现为依皈。他们与张之洞的不同只是颠倒过来，改喊“西学为体，中学为用”；所谓“用”者，中国纸墨工具而已他们以为绘画非到抽象这一形式，都不是“纯粹的绘画”；以为中西美术史的发展，必然是由写实走向写意而归于抽象，妄以为由此即可走向世界大一统的文化

不论是坦率的或掩饰的，以抽象主义为中国现代的模式，与巴黎、纽约认同，才能取得世界性的这些论调，本质上一样是“全盘西化”。在那个盲目西化的年代，现代派发表了不少文字，为“现代画”做理论的解释，以及在传统中找“古已有之”的根据。我们可以明白，台湾初期的现代化艺术运动，观念上的偏差，认知上的贫乏与态度的不诚恳，把做西方现代主义的驢尾当成中国“现代绘画”的急先锋。事实证明，他们并不能获得本民族的认同和肯定。到了现在，当年多少“先锋”都迁离国土，离开“狭隘的民族性”投入西方的“世界性”中去了。

在那个大体上是盲目西化的时期中，有一些追求中国艺术的现代化的画人，接受西潮的冲击，怀抱发展传统的意向，不以抽象主义为唯一法宝，虽然在复古与西化两极对峙中有些彷徨游移，但以较稳健而诚恳的态度，经过多年的思索与实验，确有某些难能可贵的成绩。他们声势不张，但是这种健实的态度，正是现代中国美术的追求之信念，不绝如缕的表现。

然而，时至今日，盲目西化派还是我们画坛一股巨大的势力，与复古派之对垒还是未稍改变。不过双方各自贩卖自己的货色，采取“和平共处”。早年那种在观念上的冲突与探求真理的热心消失了。大概因为早期画坛只有艺术上的荣誉，并无多少利益上的获得。近十年来，作品的销售量大增，使画家偏重于经济利益的算计。两极对峙，而相安无事，是表现了探索研究志趣的丧失。画坛行市的看涨，竟消磨了许多中国艺术家追求正

确的、共识的时代大方向的壮志。老实说，这是当前最令人遗憾而担忧的另一个糟糕的局面。

当前的全盘西化派是比较复杂了，除抽象主义之外，还有照相写实主义（Photo-realism），以及由欧普和普普（Op; Pop）所衍变的多元媒体艺术等。而超现实主义与立体主义等等，则时过境迁，不成主流了。就台湾的西化派作品，几乎是西方画坛的镜中花、水中月，是西方的“台湾版”，中国近百年来探索，争辩的文化思想出路问题，对他们似乎是多余的枉费心机；他们所采的就是百分之百的西方模式。这种自外于中国文化现代化，对整体文化意识在观念上的空白与在感受上的木然无动于心，不论如何，是画人自我浮离于中国文化发展主流之外，自甘成为西方艺术品的“殖民地”的顺民。中国艺术的现代化与外来艺术的中国化，他们是不屑费心的。

行到水穷处 坐看云起时

我相信复古与西化终将消失，汇合到现代中国文化发展共同的大方向中来。这个历史方向，无可置疑。

展望未来现代中国艺术的大方向，我只一句话：必然与中国文化现代化的大方向相合；未来中国艺术的真正发展，不该也不可能自外于中国文化现代化的目标。中国画家应该与文化学、社会学互通声气，寻求启示。一个中国画家在现代没有整体的文化意识、民族自觉与时代感应，光凭画技，恐怕不大可为。

当代中国的新诗可以不同意、批判，甚至超越徐志摩、刘大白、闻一多、卞之琳、李金发、戴望舒等人，但自断渊源，轻视或无知于前代的成就，绝不可能寻求新路。台湾的现代诗，即使最西化的一流，还是多少与中国文学有所关联；大多数以民族精神为依皈的诗人，对近代以降的中国新诗，可说了若指掌，且

反复评论研究。音乐界也一样，绝无忽视近代以来中国音乐先辈（如王光祈、李叔同、黄自、萧友梅、赵元任等等）的成就。多年来而且进一步发掘民歌，整理研究，为现代中国音乐寻根，求发展。我们不能不说，我国绘画界的麻木不仁，骄傲自满，相对文学与音乐界，应深感惭愧。我们画坛的复古派，几曾有对西方艺术认真研究的兴趣？西化派又几曾对中国艺术传统深入下功夫？一班拿中西拼合为得计者，也只是在皮毛表面上做最下乘的“中西文化交流”——拿宣纸画“西画”，与拿水彩画纸或油画布画“中国画”。照相写实主义的风潮一来，与“乡土”的结合，便是以破坛、古罐、陋巷、门窗、老屋、牛车等旧物题材，是另一种“西学为体，中学为用”，以照片来“写实”的作风，一时又蔚为风气。这都表现我们画坛浮薄的一面。我们能不自省？

就时代的气候与社会的条件来说，我们展望未来，应该比以前更具信心。文化、艺术的探索，永无涯止，创造的探索之艰辛，错误也必不可免，但我们应该有深切的反省。走到山穷水尽，疑无路之境地，或许正是回头重新发现新路的契机。时代的精神、民族的感情、自我的创造性，是现代中国美术应该包容的三大要素。我们尽可在风格、媒材、题材、技法、情调上各自独特发展，百花怒放，但不能忽略我们要认同一个文化的大方向。期望我们这一代，切实的觉醒与诚恳的工作。中国的美术再不能在中国的现代化运动中逃避参与的使命。

一九七九年四月

后记：

今年年初，高信疆兄嘱写一篇现代中国美术的回顾与展望的文字，作为纪念“五四”一甲子“传统的破坏与重建”专辑的一部分。由于题目极大，耗费了许多时间，未便轻易落笔。而今虽然写了一万余字，也只能算

是粗略概述而已。面对历史，本自良知，就事实下判断，以交付未来的历史去作验证。本文之写作，断续熬了十多天“长夜”完稿此刻 正值晨光大白之时。

注：此文编者作了一些删节。

【现代中国画发展中的观察与省思】

前 言

过去二十年中，对于中国绘画从传统到现代诸问题，我曾断断续续发表过数十万字，大部分都已收入我的几本文集之中。这篇文章拟在过去观察与体会的基础上就现代中国画发展中一般现状，提出浅见。因为本文写作时间的匆促与篇幅的限制，而且因为冀望对这个题目能有比较整体性的涵盖，所以涉及的问题相当广泛，无法在局部做非常深入的分析与举证，粗疏必不可避免，歉愧之至。

当代中国绘画研讨会是一项创举；尤其是邀集理论家与创作家会聚一堂发表意见，更是前所未有的。对于会议主办当局的高明与美意，笔者谨表无限钦佩与感谢。而对于这样性质的研讨会，如何提出一个整体性的架构，针对海内外现代中国画家共有的问题作为研讨的基础可能是非常需要的工作。本文的写作即以此为动机。

学术性论文在小题大作，而本文只能大题小作。其目的在对现代中国画存在的问题做一鸟瞰式的观察，故本文只是提纲挈领，因而空泛粗浅，希望同道高明批评指教。

国画、水墨画、现代中国画

中国绘画第一个困扰是名称的混淆。“中国绘画”或“中国画”，一般简称“国画”，毫无怀疑地都是指中国文化中的绘画。可是中国绘画历史非常悠久，各阶段、各朝代都有不同的表现；在历史中各家各派又非常分歧；画家所属不同阶层与不同地域又有各不相同的审美趣味，造成各自独立的、多样的风格。自战国、秦汉到唐宋元明清各朝，中国的绘画，不论思想观念或表现形式，差别也颇大。而文人画、院画与民间的绘画，风格各异，帛画、壁画、石刻画、砖刻画乃至纸绢之作，以及工笔与写意、装饰性与文人戏墨……都各不相属。这些各式各样的绘画，当然都应该属于“中国绘画”的范围之内。但是，当代习称之所谓“中国画”或“国画”，只是指传统中山水、人物、花鸟之属，大半以文人画为旨趣，以水墨或加彩色，施之纸绢，加上诗文款识、书法篆刻，是为标准的“中国画”。这样狭隘的观念，不但摒除了那些扎根在中国广袤的土地上，流传在悠久历史中的民间绘画、壁画、版画、年画、风俗画、宗教画乃至建筑与工艺中的大量画作，而且一切由域外输入之绘画，也不可能包容在“中国画”的概念中。实际上当今所谓“中国画”和“国画”所指的只是比较定型化、比较狭窄的那一部分，与“中国绘画”的名称并不等同。现在所习称的“中国画”或“国画”的正确名称应为“水墨画”，这是自八世纪上半中唐的王维就确立了的（王维《山水诀》：“夫画道之中，水墨最为上。”）文人水墨画虽然后来成为主流，事实上只是中国画的一部分。

在历史上，中国文化君临天下，画就是画，本来并无“中国画”或“国画”的名词。海禁大开以后，为与外来的“西洋画”、“东洋画”有别，才有了“中国画”的名词。可见“中国画”与

“西洋画”是依据民族、国家、地域、文化的不同而有的普泛的分类名称，意指整体的“中国绘画”与“西洋绘画”。“中国画”不等于“水墨画”，其理甚明。而“国画”一词，除了作为“中国画”的简称，完全相同于“中国画”之外，尚有它特别的涵义。大概是“国粹”派兴起以后，将文人画的水墨画视为“国画”，即不单纯是“中国画”或“中国绘画”的简称。犹如“国粹”之不同于“中国文化”。“国画”一词，有中国绘画之“精粹”的意思，而且含有“正宗”的权威性，与“国剧”、“国乐”同有优越的地位。这种将水墨画奉为“正宗”的“国粹主义”，不免有意无意贬低了其他画种的平等地位，也使中国绘画越来越僵化、窄化。同样地，“国剧”与“国乐”傲视其他地方戏曲与音乐，不但它本身容易僵化，而且也造成中国戏剧与中国音乐多元化发展的障碍，要更广泛吸收外国艺术的营养，或者引进新品种，扩大中国艺术原有的范围，使中国艺术的内容更丰富，当然越发困难。

为纠正过去的偏颇，纠正视文人画的水墨画为“正宗”以文人画的品味来权衡艺术价值的偏见，也为了未来中国绘画多元化的开拓，我们应该扬弃称水墨画为“国画”的习见，而以“中国绘画”或“中国画”的名称来概括存在于中国文化中所有的绘画。

近数十年来，又有“现代中国画”的名称。这个名称一方面相对于西方的“现代画”（modern painting），一方面相对于“传统中国画”而有的。也曾有人主张用“中国现代画”。我认为“现代中国画”比较正确、适当。既表达了以中国为主体，表达了对传统的延续发展，也表达了“现代化”的意涵。而“现代化”是由外来文化的冲击所引起，“现代化”便已包含了对外来文化批判地吸收的态度。而在“中国的”与“外来的”之间，是以“中国的”为主体。就中国语文文法的规则，较接近名

词的形容词为主要的，较远离名词的形容词为次要的。“现代中国画”中，“画”为名词，“中国”与“现代”为修饰词（形容词或副词）；“中国”较“现代”为主要，如果将“中国画”当复合名词，则“中国画”为主词，“现代”为修饰词，主从更为明显。这就是我近二十年来倡议用“现代中国画”而不采用“中国现代画”的理由。（和我观点相同的人也不在少，不过“现代中国画”与“现代画”混乱的使用，在当代画坛仍时时可见，足见概念的认知还不曾为许多人所重视。）“现代中国画”包含了“现代中国水墨画”，而且也包容了其他一切的画种（包括外来的油画、水彩画与胶彩画等等），也可以说，传统绘画的现代化与外来画种的中国化，都为“现代中国画”所兼容并包。特别要提出来说明的是，画坛中常见将中国绘画错误地分为“国画”与“西画”两大部分，长久以来，不但严重地使本土艺术与外来艺术不能融会、借鉴，而且也使传统绘画的现代化、外来绘画的中国化不能成为共识。我认为只有将各种不同来源，不同性质的绘画统属“现代中国画”的范围之中，而以材料分类，才能消除“国画”与“西画”的对垒，使中国绘画真正包容古今中外，而共同在中国文化现代化的大纛之下，呈现多元化的伟大成绩。

对于“中国画”、“现代中国画”等名称，概念的厘清，不能看作只是名词之争，因为名词的背后，是观念的问题。不过，可能有另一个意见，认为虽然传统的“水墨画”只是传统“中国画”的一部分，“现代中国水墨画”也只是“现代中国画”的一部分。但不论过去与现在，水墨画是主流，就参与人数之多，成就较其他画类为大而言，水墨画确是民族绘画最重要的一项；但不应称为“正宗”，也不以“文人画”为“权威”来贬低其余，所以广义的“中国画”与“现代中国画”指中国绘画的整体，狭义的“中国画”与“现代中国画”则指水墨画，可能有实

际上的方便（就如广义的“艺术”包括文学，狭义则文学在外一样）我觉得这些名称问题都值得再讨论，以建立概念上的共识。个人的浅见不一定正确，仅供讨论之参考而已。

西方现代绘画的他山之石

中国绘画从清末开始酝酿着历史性的变革。这是和传统文化受到外来文化的冲击以后努力寻求出路相一致的行动。到了民元前后，一批深受西方早期现代绘画影响，甚至负笈法国、日本回国的，具有中外艺术知识的新画家，逐渐展开有意识的中国绘画现代化的革新运动。这个运动主要有两个方面：一是传统的革新，或者说传统的现代化，主要在中国水墨画方面；一是外来画种的输入，并力求与中国文化精神结合，或者说是外来绘画的中国化，主要是油画、水彩等。

中国绘画的现代化一开始即受到西方现代绘画的刺激与影响，十分明显。不论从思想、内容到形式、技法，西方的影响所激起中国绘画大变革，是历史上前所未有的。这巨大的影响主要有这几方面：

第一是泛道德主义消退，多元价值抬头

传统绘画的泛道德主义是中国文化性格的一部分。这与西方重智主知的文化正好形成对照。西方从苏格拉底的“知识就是道德”到培根的“知识就是权力”都表现了知识、求真、重智、主知，是西方文化的重心。中国传统文化的泛道德主义在绘画中主要表现在艺术价值以道德为依归，画品之高下，即是人品的高下（“画品优劣，关于人品高下。”——杨维桢《论画》；“文人画之要素，第一人品。”——陈衡恪《文人画之价值》）。中国画的境界、清高绝俗的隐者情怀、胸中逸气等，都是道德的精神。四君子、岁寒三友、双清等题材，都是道德的象征。

自从西洋绘画提供了借鉴，促进了反省，使许多觉醒的中国画家认识到泛道德主义是束缚中国画发展的根本因素之一。裸体之美、静物之美、自然之美、人事之美、社会之美，乃至一切人间的残缺、民生的疾苦、任何卑微的一人一物，皆可成为绘画之题材，皆可表现画家的情思，皆可发现人文的价值，也皆可产生艺术的美感。多元价值的追求，突破了中国画原来的藩篱，扩展了艺术表现的天地。这个他山之石，无疑是西方现代绘画对于中国画最根本、最深刻的影响。

第二是促使中国画家追求绘画独立性的觉醒

传统中国画的评价，常以道德价值为依皈，已如上所述。而其内容，大半也以道德与文学为主体，绘画自身的独立性较贫弱。西方现代绘画自印象主义以降，绘画走向独立，追求纯粹，即以造型为标的，排除描述与说教。中国画虽不能也不必事事追随西方，但毫无疑问，绘画独立性的加强，摆脱过去千篇一律的内容对道德与文学的依附，不甘为道德与文学的图解或插图，使中国画渐渐脱离传统的窠臼，也是西方现代绘画影响下的变革。

第三是重新面对现实人间

中国文人画从元明以来，某些闭门造车，向壁虚构，漠视现实与人间生活的恶习，在西方现代绘画的影响之下，重新调整方向，重新面对现实中的自然与人生。

第四是造型、结构、绘画语言等观念的建立

传统中国画不能说全无这些观念。信手拈来的例证如：董源的洞天山堂，范宽的溪山行旅，李唐的万壑松风，倪瓒的溪山，林壑至于石涛的搜尽奇峰图等大家名作，都表现了在这些方面独特的成就。但是，不可讳言，大部分中国画，尤其是许多因袭前人，拼凑笔墨，滥留空白，钉恒懒祭之作，根本缺乏造型观念，也全无结构，只是一些公式化的、僵化的笔墨的堆砌。而

绘画语言 也只是学舌前人 毫无个人独创性。这些传统相沿相袭的毛病，与西洋现代绘画正好成为强烈的对照。近代以来中国画在这方面的改革，不能不相当程度地归功于西洋现代绘画的影响。

第五是内容的意义与形式的意义

中国画在过去特重内容，如上所言，注重道德与文学的内涵 故有浓厚的人文主义色彩 虽然过偏道德 而且每成为“固定反应”（stock response）便有陈腔滥调 缺乏新意之病 所以中国画在传统中 对意义的追求 只知有“内容的意义” 不知尚有“形式的意义”。自从受到西洋现代绘画的影响 才扩充追求的范围，逐渐有了建立形式的意义的观念。所谓形式的意义，在十六世纪以后许多反传统的画家的作品上，已可见端倪。例如徐渭的画水墨淋漓处，有谓“大抵绝无花叶相，一团苍老暮烟中。”（徐渭题枯木石竹诗）五尺烟梢扶不起，湿淋淋地墨龙拖。”（石涛写青藤自题墨竹句）李鱓摹青藤老人笔意画芍药题“泼翻墨汁当胭脂”，正如徐渭画葡萄自题“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”一样。笔墨形式中有许多不可胜辨的形象 是因整体结构之需要而存在。而笔形墨象的各部分 有其内在的联系，构成画面形式上的意义。这种意义不能用语言表达 却是视觉艺术欣赏的精髓。上乘的中国画 形式的意义与内容的意义常相呼相应。从徐渭到八大石涛、扬州八怪 再到吴昌硕、齐白石 充分发展这个笔墨超乎象外的精神。西方现代绘画在这方面有其更为独到、更为彻底的发挥。所谓“视觉艺术”即强调视觉形式本身独立的价值。自印象派以后各派乃至“集合绘画”（combined painting）与“混合媒体”（mixed medium）等现代绘画，排除了重视内容的传统观念（不论是哲学、文学、宗教、社会、历史等内容 现代绘画追求独立与纯粹 不愿成为内容的附庸）努力于形式的建构。这种风尚 筹而下之者

固易沦于形式主义，甚至虚无主义，但其唤醒传统派对于形式建构之意义与价值之重视，加强绘画视觉的感动力，对现代中国画自有启示与影响。

其他方面的影响 不胜尽述。例如在色彩方面 中国画 尤其是文人画以后 尚清雅 嗜枯淡的倾向 固然创造了极高的境界 获得极大成就 但是 过分因袭鄙薄浓重的色彩的观念 不免过于一元化。西风东渐以后 色彩的重新受到重视 连带对光影的表现，也突破了传统中国画的许多禁忌。虽然在色彩与光影的表现上，生吞活剥地将西洋画的手法套用过来，不但丧失了水墨画的独特性 也产生了中西不相和谐的弊端。但是 色彩与光影的表现在传统中国绘画史上，断不是前无古人，只是文人画以后渐趋沉寂而已。不过，自西方绘画所揭开的光与色的绘画世界，震撼了近代中国画家，从而重新评估光与色在中国画中表现的可能性与价值，殆无疑义。

西方现代绘画对中国画有巨大的贡献，也不能说毫无负面的影响。前者略如上述，后者留待后文将有补充。

中国绘画传统的承继与重估

关于传统中国画的精神内涵的阐发，已有过难以计数的文章。中国画的高远卓绝、精深幽奥 古今贤哲已做过极深广的探胜抉微、提要钩玄、剖析阐扬的功夫。当然 这种研究永无止境。不过 在这一节里不可能 也不打算谈论 只能就传统在现代中国画中的实际境况的观察，择其要点二三予以陈述并略抒己见。

最近三十年间，现代中国画中的水墨画，这一项与传统绘画渊源最密切的画种，究竟承继了传统绘画遗产中哪些东西？这是一个很难回答的问题。因为既不能统计 也难以求证。但是

如果我们希望探讨现代中国画与传统的关系，似乎不能不面对这个问题。个人的浅见不可能正确而完备 粗略举隅 或可引动同道的关切，做进一步的讨论。

第一是超越现实时空的物理规律，以主观想像的时空观念为视觉形象的寄托

这一点如果说是中国绘画最独特的精神特质，也是与西方绘画最重要的不同之处，似乎不算荒谬。不管现代中国画现在与未来如何变革，如果完完全全抛弃了这个特质，中国画还有什么独特的精神与价值，实在很值得怀疑。

中国画的绘画思想与西方比较起来是较“软”的。因为它不是偏重理性 而是情韵 不专注于客观 而是主观 不是体积的呈现，而是线形与墨韵的流动。恰好中国水墨画的工具材料也是较“软”的 毛笔、宣纸、水、墨。所以 不擅于严守物理的定则（这些定则在西洋画中非常重要。例如焦点的透视法，精确的物形 解剖学 色彩学 光的原理等）却擅于主观心灵的自由驰骋，超越时空之上，建构幻想式的主观世界（如不定点透视法 超于象外的笔墨 不拘执于合“理”而特重于会“意”等）。西方的时空坐标是十字相交的二直线，中国可能是一个无始无终，周游八方四表的圆。

这个特质在现代中国画中虽然有了某些变动，大体而言，这一项珍贵的、独特的传统艺术精神的资产还继续在发扬光大。

第二是“笔墨”的承继与再发展

“笔墨”二字 几乎是传统中国画表现技法的代称。历代对笔墨的阐释与发挥极详尽而丰富，不拟多谈。此处所谓“笔墨”，是指现代中国水墨在基本上仍然承继了“骨法用笔”与以墨彩为基调 色彩可自由运用 即使用色 也以墨彩为主 色彩为辅 的表现方法。

在笔墨与工具材料方面 不但承继传统 而且大有发展。一方面承继了用笔以书法美学的规律为借鉴的传统方向，一方面也发展了独立的，更富绘画性的艺术语言。在传统墨法的干、湿、浓、淡、焦、积、宿、破、泼等方法之外 更不断有别出心裁的拓墨、水印、喷墨等新方法。工具材料的多样化 更为前人所未曾有。

第三是批判地吸收文人画三绝或四绝的特色

诗、书、画是谓“三绝”加上印章谓之“四绝”。现代中国水墨画家普遍地保持了来自文人画传统的这项特色。不过，许多陈陈相因的传统“样板”例如每画必题言之无物 毫无时代气息的旧诗词，滥用图章等，已为大多数画家所不取。近代以来“四绝”的运用 以吴昌硕、齐白石为典范 发扬传统遗产的光辉。许多前辈画家各就其艺术特色，创造性地运用了题跋款识 加强了个人风格的独特性。不论是“富题”（如黄宾虹、傅抱石、潘天寿之擅于长篇题跋）或“穷款”（如林风眠只题一个签名式加印章），都不同方式地保持了 中国绘画独有的特色。

现状的省思与前瞻

现代中国画一方面承继绵长深厚的传统，一方面面对西方现代强势文化的冲击，又面对民族文化与社会的大困局，它的发展所面临的难题，实在超出了绘画本身的范围。我们可以说，历史上没有任何一个时代的中国画家曾经处于如此尴尬而困惑的境地，背负如此艰困的“任务”。也可以说 中国画的现代发展 正是中国文化、中国社会现代化的一部分 中国画现代化不能自外于中国文化社会现代化的大方向之外。所以现代中国画家似乎要参与文化哲学的思考，为中国文化的明日求出路。虽然一部分画家有此认同，但是尚未成为普遍的共识。画家技

术本位的偏执有历史的习惯，所以在传统到现代的转型期中，中国绘画的形形色色的面貌，不是三言两语所能尽述。这种驳杂的局面不等于“多元化”。因为假如没有文化前瞻的共识，没有时代的共鸣，没有共同的历史使命，驳杂多样只是混乱，不是风格的多元。这种转型期中艰苦的探索，可能还有一段相当长的时期。

在某些地方、某些时候，传统主义的倾向与全盘西化的主张，尚存在两极对垒的现象。不只是所谓“国画”与“西画”的对垒，在水墨画领域里，这种两极对垒的现象也还多少存在着。虽然两者各是其所是，“和平共存”，但始终是现代中国绘画存在的有待整合的矛盾。

传统中国画的绘画语言，那一套早已僵化的芥子园式的“符号”在现代还在延续，尤其在绘画教学中。复古、泥古的倾向，无疑地贬损了艺术创造的价值，也使中国水墨画普遍缺乏时代精神。虽然有许多画家相当程度地摆脱了传统定型化的成法，创造了个人的绘画“符号”，但是，个人的符号一经定型化，而且以之制作大数量雷同的作品，艺术技巧便成为一种机械化的操作技术，画家便成为复印的机器。这在中国水墨画界是极普遍的现象。中国画的艺术价值，乃至在国际艺术市场上的价格之所以不能与西方绘画相提并论，可能就因为这个普遍的、因袭传统老套的毛病所致。

就中国画“笔墨”问题而言，如上所述，突破传统，发展了更丰富的技法。但当代画人无如古人重视书法的训练，因此，现代中国水墨画似乎欠缺一套基本训练的课程。一般美术系以西方素描为造型基础课程，其与水墨画则不无牴牾之处。如何发展一套中国风格的素描技法，作为习画的基础，也作为创作的预备，应该是十分切要的事。我认为中国风格的素描，可以从中国传统的白描到写意的技法基础上，吸收西方素描的精华与经

验，加以创造发展。大略而言有这些基本特色与要求：以线的表现为主；不采统一光源的描绘方式；从结构出发，表现物象的阴阳向背、凹凸起伏、比例、透视、造型等力求主观与客观的调适，不以物象的描摹为已足，发挥想像力，追求独特的趣味与自我的风格，创造境界。至于工具材料，可做多样化的尝试，不必拘限于毛笔。此外，我认为书法的练习仍然是极有意义的一项，不可废弃。

只有在扎实的基础训练的基础上，才有现代化的“笔精墨妙”，也才可纠正中国水墨画草率、套式化的积习。

关于接受西方现代绘画的影响方面，有一部分出现了某些全盘西化或过度西化的现象。

首先是对于“现代”的误解。

以为“现代”是指“当代”；误以为我们与西方共有一个“现代”；以为“现代”是一套（不论是思想、观念、艺术与生活）世界性的、共同的模式或型范，不依照这一套模式即不现代，即为“落后”。事实上，“现代”除一般常识性的用法之外，它是西方历史分期的一个术语，以与中古时代、文艺复兴时代对举。一般而言，是指科学成为经济与技术的来源以后，至今不过一百七八十年的时间；自十八世纪英国的工业革命与法国大革命之后，开始了广义的“现代”。近百年来，“现代”形成一个意识形态（ideology），称为“现代主义”（Modernism）。西方现代哲学、文学、美术、音乐、戏剧都有现代主义的产品，都无不反映这个意识形态。大致而言，西方艺术的现代主义，是在科技突飞猛进，社会急遽变迁所产生的反传统（有一部分甚至是反文化的）的思潮在艺术上的反映，而为工商业高度发达的大都会的产物。对西方艺术的“现代主义”我们应该抱持什么态度，姑且不论，西方的“现代”不必是我们的“现代”，也即各民族、各地区的“现代”，不应该也不可能全然一致。以西方“现代艺

术”为世界性、国际性的型范，而过分膜拜与追随，是现代中国画发展中非理性的、错误的方向。

其次是对于“主义”盲目的认同与附和。

西方艺术发展史与中国艺术发展史各有不同，过去如此，今日与未来也必如此。虽然处于今日世界，由于文化交流与交通发达，加上科技成果为全世界所共享，艺术与文化共通的可能性越来越大。但是一元化的文化艺术是世界的贫乏，并不是丰富。不同民族、不同文化，多元的价值、多样的风格，全赖珍贵的差异而有以致之。东西方艺术发展各具特色，可互相借鉴，也应互相尊重。拿西方艺术发展的规律来衡量中国艺术；或拿西方历史中各种“主义”（如写实主义、自然主义、浪漫主义、抽象表现主义等等）来强套中国艺术；或拿中国艺术的某种风格与西方的“主义”强加比附，都不自觉地歪曲了中国艺术的真面目，丧失了“自我”。这是近世中国文化艺术界普遍的毛病。

因为过分追随西方现代主义，所以在突破传统，创新风格的结果，产生了许多新的“视觉样式”，缺乏较有深度的内涵，更缺乏中国文化精神的内涵，是为某些现代中国画的缺憾之一。传统游戏笔墨的某些文人画的形式主义，固然为现代中国画所扬弃，而纯粹视觉形式的现代的形式主义，也不能成为现代中国画的正途。中国绘画浓重的人文主义精神，似乎还应为现代中国画发扬光大的传统的精华。

不论现代中国画包容多少不同的品类，多少不同的风格，现代中国绘画思想的建设，应该是当代中国画家共同的愿望。而艺术在每个时代的思想主流，都是在相激相荡中自由地形成。那些与时代精神，与民族文化的历史使命相凑泊的艺术思想，慢慢地必凝聚成为一个中心力量，也必吸引了许多同时代的共鸣者，汇合而成思潮。艺术以外的力量或可阻缓艺术思潮

的发展于一时，但不能长久阻抑它的流向。建设现代中国绘画的前提是中国文化的出路往何处去？我之所谓现代中国画家所面对的困境，为历史上前所未有，而摆在现代中国画家面前的难题 远超过绘画的范围 理由亦以此。而要求一个画家身兼文化思想的探索者 显然是苛求 也是奢想。然则 生为现代的中国画家，这些难以胜任的重担也得勉力肩负，没有人能代为分担。因为传统的模拟与西方的追随虽然省力，但对于有自觉的画家而言 总不算是创造的正途 也不是通往未来的大道。

一九八六年一月

后 记：

这篇文字是应香港《明报》赞助，香港中文大学一九八六年五月十日至十三日举办世界性的“当代中国绘画研讨会”之邀所写的论文。并刊登于五月号香港《明报月刊》及《中国时报》人间副刊一九八六年八月二十八日至三十日。

【中西美术的旨归及其歧异】

两 大 画 系

中国画与西洋画构成世界上两大画系。有关两者异同比较研究的论述实在不少。不过若从美术专业者的立场，枝枝节节的对比，往往只在两者不同的“现象”上着墨；而两者差异的“根源”才是本质性的问题所在。这就不能不从文化差异上来着眼。

绘画是文化的一部分，它虽然独立，但不是孤立游离于文化之外；它是文化体系中有机的一环。中西绘画之差异，乃文化之差异所致。而中西文化之差异，也不是优劣高低，先进与落后的差异，乃是文化“性格”之不同。故若想了解中西绘画的差异，必先了解中西文化之不同。一九七一年，我写了《从文化性格看中西绘画》一文。便试图从宏观角度来析论中西美术之特色。后来收入我的第一本文集《苦涩的美感》中。一九九四年百花文艺出版社出版的《何怀硕文集》亦收入此文。

“海峡两岸弘扬中华优秀传统文化学术研讨会”有关中外文化比较的议题中，我想从传统文艺“载道”与“言志”这个古老的角度来讨论中西美术，尤其是近现代中西美术的旨归及其歧异。

“言志”与“载道”的互涉

传统有“言志”与“载道”两派^①，历来争论不休；“言志”与“载道”互贬，都振振有词。但是“言志”与“载道”的差别何在，却没有好好厘清，所以近乎打混战。周作人对此别有妙解，而且非常深入而有创意。他说：“言他人之志即是载道，载自己的道亦是言志。”^②这样来说，言志与载道并没有不共戴天的矛盾。如果我们把“志”与“道”当作艺术的“内涵”看，便只有那“内涵”是否自己独特的创发，还是窃取、模仿、移植或借用他人之所已有的区别；“志”与“道”既都是“内涵”，则“言志”与“载道”的差异对立便不那么明显了。

周作人那两句话，可以这样理解：一、“志”与“道”都可以是艺术作品的内涵；二、两者没有高低、对错、优劣之分；三、端看是否为创作者自己的创发，以及其“志”其“道”是否有意义与价值；四、所言之“志”若是他人所已有，鲜少独特性，则只是陈腔滥调，与八股式的“载道”无异；五、所载的“道”若是自己的发明、发见，大自天人之际，小至秋毫之末，只要有自己的所见、自己的心得，都无异“言志”。

扩大来看，文学艺术中所宣扬的“道”可以包括思想、观念、主张，以及对任何事物的发见、所抒发的“志”可以包括抱负、意念、愿望、感兴、感情、感受、情绪等。那么，中外艺术，不论有多少差异，亦无不都以“载道”与“言志”为其旨归。除此两者之外，当别无其他“内涵”。

中、西绘画同样载道的例子太多了。西画中宗教画占有极大比重，无非是宣教传道。许多表达宇宙观、人生观的哲学内涵的绘画及反映时代思潮的历史画、风俗画都有“道”在其中。中画的“道”则以“成教化助人伦”的道德、伦理为主。宣扬节操、

品格是传统中国绘画最普遍的主题。

“言志”方面，那更是人类艺术创作主要的意兴之所寄，中西绘画也不例外。在中国绘画中主要是以自然的美为题材来寄托感兴，抒发感情。而以山水、四君子等花木为主要。西方绘画则以人的题材——包括人体画、人物画与肖像画——为主要。

从“言志”与“载道”的角度，可以明了中西绘画确有“大同”。然而，从近代到现代乃至当前所谓“后现代”，中西绘画的差异却“大异”，其趣似乎与上述的“大同”的说法矛盾。其实不然。

从一般美术史家将“印象派”的出现为西方现代绘画之始^③，也即是十九世纪下半至今百余年来，西方的现代主义尽管派别纷繁，主张各异，争奇斗怪，波谲云诡。但仍然逃不掉分属“言志”与“载道”两大范畴，或者同时兼有两者的特色。

西方的“言志”与“载道”

我们可举出比较重要的西方现代主义绘画流派分属“言志”或“载道”的例子：

印象派（Impressionism）是受到十九世纪物理学中“光学”的新发现，更进一步明了了光与色的关系，于是走出传统的画室，到户外去捕捉光色的微妙变化，讴歌太阳。如果从“光学理论”的视觉实验表现上言，有其理念与主张，含有“载道”的成分；但从其不再把绘画的内容局限于人生社会的使命和责任，表现大自然光色之美，偏重个人的感受与感兴一面来看，也有“言志”的特色。印象主义中的点描派（Pointillism）画家秀拉（Seurat）被称为艺术家中的科学家，他对当时美国与法国科学家的色彩学新理论潜心研究，他的画可说是理性的陈述，与后印象派（Post Impressionism）的塞尚（Cézanne）都是“载

道”范畴的好例子（他最有名的理论说自然的形象可用圆锥体、球体、圆柱体来处理）。而后印象主义的凡高（Van Gogh）与高更（Gauguin）“言志”的倾向之明显更是人尽皆知。

立体派（Cubism）基本上是塞尚理念的进一步发展，并接受非洲土著雕刻的影响，以几何形体与结构来建构绘画的造型，无疑地这也是倾向于“载道”的。后来抽象画中的几何抽象，更进一步变成纯几何形式的视觉图像，以蒙德里安（Mondrian）为代表，都是“载道”的。

从凡高、高更那一条路发展出表现主题（Expressionism）一派，表达心灵内在的真实、自我的探索、主观精神的呈现，当然倾向“言志”。而抽象主义中“表情抽象画”（Gesture Painting，即“自动性技巧”（Automatism）的抽象画，在发泄情绪，当然亦属“言志”派。而超现实主义（Surrealism）就受奥地利心理学家弗洛伊德（Freud）学说的启迪方面说，当然也是“载道”。不过，画家在表现个人潜意识心中的幻景，或宣泄心理的压抑，又有“言志”的一面。

达达主义（Dadaism）在西方现代主义中最为激烈，是现代破坏与颠覆的滥觞。它不在创造新画风，而在否定传统。达达主义的典型作品是杜象（Marcel Duchamp）以瓷器小便器与一件“蒙娜丽莎”原是文艺复兴巨匠达·芬奇的名作印刷品，用铅笔漆上男人的胡须。从此，西方现代主义开启了完全破坏、抛弃传统以来一切绘画的规范的绝路。任何物体，任何作为都可以当成“艺术品”来标榜，只要提出某种讽刺、反叛、颠覆的“内容”，即被认为是艺术品。后来的普普艺术（Pop Art）、偶发艺术（Happening）、概念艺术（Conceptual Art）、装置艺术（Installations）等等不一而足，都在表达反叛、否定、颠覆，表达对文明、社会、政治与人性的批判、讽刺与揶揄。他们强调“观念”的提出，不在美感的建构与表现。各种奇奇怪怪的念头都

可为“内涵”任何事物都可当作艺术的“表现”。不过 尽管形形色色的现代、后现代艺术行为令人瞠目结舌，但因为标榜“观念”的表达 当也属于“载道”的范畴。

“现代”的歧异

为什么中西绘画都脱离不了“言志”与“载道”两途，但近现代中西绘画的演变却出现了巨大的歧异？自清末到今日，西方现代主义如狂飙巨浪，对传统的变革石破天惊，千奇百怪，到了无所忌惮的地步。而中国艺术界除了全盘西化，抄袭、仿制、追随西方（尤其是中国大陆自开放以来，因为压抑过久 亟思发泄 也因为想与世界接轨 将“先进”国家的艺术潮流误为“世界性”的标准 或也因为“崇洋媚外”渴求得到外面的肯定 对内则可以自炫“前卫”种种心态 西方的现代、后现代一下子风靡了大陆艺坛中青年中相当一部分人。大陆的新潮美术遂呈现抄袭 剽窃 邯郸学步、囫圇吞枣、生搬硬套的粗糙幼稚作风 令人忧虑 之外，一方面是复古、仿古、泥古的情形文风不动 另一方面是“中西合璧”、“引西润中”、“洋为中用”、“中西折衷”、“中体西用”、“融会中西”等等做法。

本文不可能对中西绘画在现代巨大的歧异的原因提出周备的解释。现只能就个人思考所及略举数端，或有助于对此问题进一步的认识与研究。

五大因素

第一个有影响的因素 可能因为西方文化的特色是“分” 中国则为“合”。分门别类 以使各门类具独立之地位 有利于发展而建构成井然而独立之系统。此在学术、思想与知识皆然。

而中国则重“合”。正如方东美先生所谓“宇宙万象，隳然纷呈，然就吾人体验所得，发现处处皆有机体统一之迹象可寻，诸如本体之统一，存在之统一，生命之统一乃至价值之统一等。”

因为“分”而独立，艺术之价值与其他文化、人生之价值分离，而有西方现代主义艺术之极端“自由”，即使与人文价值相背也不以为忤。而中国则因“合”而坚持“价值之统一”，而以人文价值为中心。

其次，西方文化注重创造性的开拓与个人独特性的成就，而中国文化因为祖宗崇拜，过分依赖传统。孔子也说“述而不作”，处处标示汤武周公，所以陈陈相因是中国文化的明显缺点。两种文化走到极端，表现在艺术上，西方是以反叛为创造，以新奇为价值，中国则复古的梦魇挥之不去，各有其弊。

第三，我认为西方文化近代以来以科学为重心，主导并影响了文化中其他领域的发展。而中国则一向以道德为主轴。科学的发现日新月异，而道德（尤其是中国的道德比较强固而教条化）则历久常新。科学不但提供西方现代艺术创新的理念与方法，而且成为现代艺术仿效的精神典范——即无法境而盲目地追求去旧迎新。不过，艺术不同于价值中立的自然科学，艺术是人的价值追求。把科学的理念与方法用到人文价值的艺术领域中，造成了价值的空洞化与虚无化，不能不说是西方现代艺术最大的危机。

追逐科技的后尘，就产生了第四个原因：相信艺术也应追求“进步”。“进步主义”成为西方新潮艺术振振有辞的目标。所谓前卫（*Avant-Garde*）艺术，就是这种心态的告白。英国当代艺术史大师贡布里希（*Gombrich*）指出十九世纪以来科技的进程产生了“时代前进”的不可抗拒的观念，是二十世纪中叶以后西方现代艺术千奇百怪的原因。他还说很少人敢批评它

们 因为‘来自盲从主义的压力 害怕被视为落伍。’^⑤

第五个因素应该是现代商业社会的“流行”或“潮流”的趋势 使商业高度发达的西方社会 尤其是产生“现代主义”的大都会的艺术界(包括画商、画廊、画家、大众媒体的艺术评论和指导)不能不受影响。不断以新的、流行的主张与式样来刺激大众,造成风潮,以求名利双收。

最后简要的表达我的看法,作本文的结语。

艺术是人类共有的创造,基于人性的共通特质,艺术可以共鸣。人类心智感情表现于艺术上 不外是“言志”与“载道”。中国这两个古老的概念,对中西绘画的内涵足可包容无遗。不过因为中西文化性格的不同,艺术的表现也有许多差异。这些差异构成了艺术的多元价值。

近代以降,中西绘画的旨归及表现方法有重大的歧异,已不是价值多元的问题,而有价值的扭曲与取消之虞。中国绘画复古的保守派 缺乏独特的创造 而西方激进的现代主义 则远离了人文价值,走上虚无主义之路。

独特的创造与人文价值的坚持,不论在任何时代,应为艺术所不能偏失的两个要素。

一九九六年五月

注:

《今文尚书·尧典》:“诗言志 歌永言 声依永 律和声。”《诗大序》:“诗者 志之所之也。在心为志 发言为诗。”至于这里的志,也即意、情、怀抱。“文以载道”是宋周敦颐最早提出的口号 后来成为道学家的文艺理论。

周作人:《现代散文导论》。

美国美术史家 Arnason 在一九六九年的 *History of modern Art* 中说,

最通常采用的是一八六三年巴黎的“落选沙龙”展出印象派画家马奈 Manet 的“草地上的午餐”是现代派的开端。

方东美：《中国哲学之精神及其发展》第一章。

贡布里希 (Gombrich):《艺术发展史》(*The Story of Art*) 后记。

【艺术也是一种权力】

一九九七年八月十一日电视“中天频道”访问北京几位新潮画家、评论家与画展策划者，看后令人感慨良深。一方面惊诧于内地十年间在文化艺术上一窝蜂的崇洋，生吞活剥把西方的“前卫艺术”当自己的目标，何其急躁而速成；另一方面不免深感中国艺术未来还有一段迷惘倒错的坎坷长路；何时才能回到有中国文化主体性的现代化的方向上来？

全球化的艺术

那三位内地艺坛“新锐”都认为西方的现代、后现代主义已是“全球化”的艺术的共同语言。也说到现在已进入现代生活，也西方化了，很难分辨中西，虽然表面上是西方的，其实那是“全球化的艺术样式”。——这些观点我们也不陌生。台湾自六十年代以来一直不乏如此声响。

全球化（globalization）确是近代以来西方随着资本主义崛起的霸权文化所鼓吹与运作的目标。一个半世纪之前马克思在写《共产党宣言》时就说过：“资产阶级由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性了。”这种全球化的世界市场，使“落后国家”只能充当垫底的角色。若不能努力追随

附骥，便被淘汰，所以永难有自主性之可言。

最近亚洲金融风暴，国际金融资本体系全球支配性的威力，国际投机资金的抽吸，亚洲经济的荣景似乎一夜间而破灭。韩国的金融体系遭到接管的命运，韩人的悲愤，觉得不啻沦为经济殖民地。可见失去自主性之可悲。当“全球化”的权力握在西方经济列强手中时，你妄想融入“国际”结果只是垫底。我从来没有想到经济问题与艺术发展有如此相类的一面。总以为艺术应强调文化的主体性；政治与经济则不然。最近观看亚洲金融危机的背后种种，才知道并非如此简单。

《亚洲周刊》十二月一号中的“笔锋”有《警惕金融权力的全球支配性》一文，虽然是谈经济问题，但启发了我对当代艺术的思考与判断，也佐证了我多年来强调现代中国艺术的文化主体性，坚持抗斥盲从西方现代主义，批评有人将其当作国际性、世界性范式的谬误与迷思的论述，并非偏见。《亚洲周刊》该文指出金融不只是金钱的一种，更是一种权力。一九八〇年国际经济的南北会议发表“阿鲁沙提案”文件中说：

“货币是一种实力。这个简单的真理存在于国家的国际的种种关系中，那些实力雄厚的国家控制着货币。国际货币体系是现实实力结构的一种功能体现及一种运作工具。”《亚洲周刊》该文还有如下论点：

任何国家的金融体系被接管时（如被“国际金融警察”即IMF），该国即失去借着金融决策制定经济发展策略的自主性，因IMF的运作，国际垂直分工将更加确定，更无法突破。

因此，就古典政治经济学里有关金融资本的理论而言，亚洲货币危机应视为国际金融资本支配性角色的一次“功能体现”。它抽吸了亚洲累积的大量成果，更坏的是还将使亚洲掉进再也难以攀爬的国际分工体系下层。

文 化 霸 权

我认为在文化的艺术方面，当代的情形与金融资本全球支配的情形并无两样。相类的述说是：

西方现代与后现代艺术不只是艺术文化的一种，更是一种权力。那些实力雄厚的国家控制着艺术“进步”的主导权。国际性、世界性艺术思潮与模式是现实实力结构的一种功能体现及一种运作工具。

任何文化体系中的艺术若被他文化体系中的艺术所取代，该文化体系的艺术即失去创造发展的自主性，因为自陷于“全球化”的迷梦之中，其艺术殖民地化的命运将更加注定，难有回归独特的自我的可能。

强势文化推广所谓“全球化”的现代艺术，其实是一种文化霸权的扩张。“后进国家”的“前卫之士”以为与“全球化”的主流接轨，实则是做了强势文化的俘虏。全球化的文化霸权的扩张，以艺术为手段（运作工具）。我们可以举美国五十年代后期所谓“抽象表现主义”运动之所以成为“国际化的主流”，使以纽约为中心的美国赖以由地区性的艺术地位转变成“国际化”的领导者，归功于美国的《艺术新闻》（*Artnews*）杂志长达十五年持续不断的鼓吹；更重要的是白宫政府“刻意拿美国当代艺术作为文化宣传的利器，以及整个美国大众所凝聚而成的社会欲望（social desire）——期望美国成为全球政经、文化、军事的主导者，此三大因素促成抽象表现主义运动的国际化。”（谢东山：《当代艺术批评的疆界》书中对此事的真相有很详细的论述。）

我们应可明白 全球性、世界性、国际性等名称的虚妄以及背后的政治动机。

艺术 有时不是单纯的艺术 而是一种权力。一种强国为实现全球支配性文化霸权的“运作工具”。文化霸权因“国力”而膨胀 但终将受到抵制与抗拒 依附这“权力”可能博取一时的虚荣 但终必归于虚妄。

一九九七年十二月

【中国艺术的人文主义精神】

视觉替代了沉思

人文主义 (Humanism) 自文艺复兴至今有许多不同解释；在东西方哲学家心目中也不尽相同。贡布里希 (Gombrich) 在“艺术与人文科学的交汇”(Focus on the Arts and Humanities) 讲演说：在古代，Humanitas这个词泛指一切可以把人与兽区分开来的东西，相当于我们所谓的“文明价值”。这个说法虽然有点“古老”，毕竟是人的意义所在。(硕按：上面这一段文字是一九九五年增补。)

无可讳言，科技文明从物质表层的影响已渗透到人类的心思情智，使每个个体感到震惊、惶恐，以及茫然接受科技的恩赐而不自觉地纳入一个新的“社会机器”中，充作一个没有个性色彩的“配件”。观念意识跟不上日新月异的科技的发展，所有心灵的工作显示着衰退与没落。一个没有诗意的时代在失去人文精神的引导之下盲目的“进展”着；自然与生命虽然有了更精密与合理的科学解释，然而这些解释反而显示出世界与人生的苍白与无趣。

创造力空前的衰退，尤其在艺术中。主题意识与内涵意义的抽空使艺术品只适合作为建筑与日用的点缀。企图要发挥绘画的“纯粹性”，到头来只成为线、形、色的形式主义的游戏，除

对视觉的新经验的增富而外，毫无意义。

东西方艺术思想的不同，非是别的，最根源的一点却是文化思想性向的差别所导致的。对自然不同的观念，造成文化思想不同的性向。如果对“纯粹”二字不作褒贬，那么可以说西方的学术与艺术远较中国为“纯粹”。各种文化项目纯粹单独发展，精深而独立，各自成一个系统。中国的学问却是浑沌杂合的，而且围绕着一个中心，那便是人生的功利主义。离开人生本身的利益，纯粹为学问自身的兴味的学问，在中国文化的历程中只有偶尔的昙花一现。但是尽管中国没有纯粹的哲学，尽管中国的科技没有得到最优越的客观条件去发展，而中国的文化精神之恒久的优越便是以人生的幸福为重，以人为本位，从人的利益出发的最高文化道德价值观。我认为这就是中国艺术的人文主义精神。

西方也不是从来没有这个人文主义传统。苏格拉底主张学问应从人类本身着想。文艺复兴时代，为人文主义旺盛时期，求摆脱宗教之束缚；但近世西方科学成为另一种新拜物教，心灵审美范畴亦深受其影响，如立体派以后的现代绘画，尤以几何抽象画，知性代替了感性，视觉代替了沉思，“纯粹绘画”实质上是文化虚无主义的产品。

文学成为绘画的内容，迫使绘画形式只是解说文学的附庸，那是现代绘画所不甘愿的，但是无可否认地，诗与文学是一切艺术意义的灵魂。虽然诗与文学的“解说”本身绝不能与绘画作品本身等量齐观，但是作品的意义，即内涵，在每个创作者与鉴赏者心中沉吟的时候，无法不是诗或文学。粗浅地说，思想的运行就是语言；语言的精美就是文学；更提炼或有内在的韵律与外在的格律便是诗。我们可以说一幅作品很难用语言文字来宣示，但“很难”绝非“不能”，因为一幅画必须直指人心，有其与人生关联的意义内涵在。说“不可说”者实在是虚无的遁

词。玄学与禅宗最闪避语言文字，但还是可以旁敲侧击地给予提示。故绘画的文学性不是可以笼统排斥的——就为了作品有诗一样的感情，且有深沉的思想性。将绘画视为外在形色的变幻，只是纯粹的技术之事。故自来有将绘画称为“视觉艺术”的，实在是极不完全、极粗浅的分类法。绘画实在只是借助形色的媒介物，透过视觉来达成其审美的目的。不管通过什么感官，艺术的欣赏靠直观，而艺术的诱发力是借联想。凡与人文思想或人生经验没有关联的绘画艺术，它没有饱蓄足供启发联想的内涵，故没法沉思，没法耐人寻味，它便只是视官的游戏而已，它便仍然是一件“物质”，一件由纸或布或其他材料、颜料……所拼凑而成的东西，其“物质性”依然强固地保存它原来的本质，心智情思依然无法自物质性中超越地表现出来，故我们觉得它的“物质”气味太重，或只能作为装饰，它对心灵的涉想与心智的启示无甚贡献。对于这种作品，不免令人深深失望。

中国艺术的人文精神

中国艺术有一个大优点，便是它始终借助自然或物质来反映人的观念与情思。比方说李白诗句：“云想衣裳花想容”又如李义山的诗句：“碧海青天夜夜心”，自然与物质在中国人心目中是作为富于象征性的比喻。在中国文学艺术中，没有远离人生的无意义的自然或物质，故物我的界线很不清晰。在中国人心目中，自然人生是文学的，而自然人生饱含着一个“道”，这个抽象又宏大的道在每个活人的体验与仿效中付诸实践，可说就是中国的道德观念。中国人不善分析，不喜将自然人生分解得支离破碎，他愿意生活在宇宙这个生生不息的大浑沌中，求其和谐。故在中国的文化中，逻辑、辩证、物资科学等不为专长。尽管中国文化吃了这个亏，而且在近世以来事实上已解开原来

的封闭迎头赶上。但在人文思想方面，中国人的智慧是无可忽视的。中国人的智慧在于维持其文化不致产生大危机，故不在乎求猛进。西方世界的“进步”是以数量与效率来计量，这种进步虽不可否认，但“进步”与人生的幸福并非正比。盲目追求“进步”反而适足以破坏人生的幸福，就因为危机到来了。所以人文精神的注重与发扬更显示其重要性。我以为中国的文化复兴就是要以中国优良的人文主义传统精神来驾驭现代成就，造福于人。中国文化绝不会演化出西方现代主义的艺术样式。

中国艺术的人文主义精神在中国绘画史中有很出色的表现。但在现代来提倡发扬，并非重复去走旧路，而应抽绎出一个基本精神，建立发挥优秀文化传统的自信心，然后创造性地拓展出新的风格与技法，以中国人的诗心来透视现代的世界（包括第一自然、第二自然与人）。有人以为表现现代精神就是表现机器、喷射机、汽车、西装……以为我们所看到、听到、接触到的东西在艺术中显现出来就有现代精神。这实在是一个大误解。因为如果用写实主义或自然主义的手法去表现这些题材，还是缺乏现代精神的。题材的本身，在艺术中不是新旧的权衡要素。比如太阳月亮千古依然，却在同一题材中可以显示了不同的时代色彩。艺术不专为捕捉外表的现象，而在表现对客观现象世界的反应，此“反应”是由“人”出发，而归结到鉴赏者的“人”的心理。艺术家所以极少以机械产品为题材，更避免以人工产品作为作品中的第一主题，乃因艺术是以表现生命的跃动为要素，所以人与第一自然几乎注定为艺术之永恒主要的题材。人工所制造的第二自然基本上是无生命的。故人或人的感受是第一主题，第二自然充其量是一个“环境”而已。从这方面来看，现代艺术虽然没有古典时代那样通俗与广获了解，却象征了它已远离模仿阶段而进入于人类精神的表现，赋予更高的

使命，更深刻、更具哲学意味。也显示出人文主义精神的发扬，才是现代艺术应有的特质。

人文主义精神浓烈的艺术，往往有一个表征，就是与文学及道德过分紧密的结合。中国绘画由“成教化、助人伦”（唐张彦远《历代名画记》）到“诗中有画 画中有诗”这个文人画传统很明显地表现着这一表征。故中国绘画有一个偏弊就是笔墨只是“外壳”实质上是文学与道德的“传声筒”而已。这是现代绘画觉醒以后所抗拒的。文人画因为作了道德情操概念的工具，故一直围绕着所谓高人雅士的那一整套不变的道德观去作画，到头来道德成为一些“概念”概念变为滥调，故对第一自然的各种题材（如兰竹梅花山水等等）均抱着狭隘的概念去体认它，反而无法发掘题材的生机与丰富的本质。中国守旧的画家虽然“胸有成竹”却只有一些僵固的道德概念，造成了艺术僵化的教条主义。其次因为画中所表现的是文学的内容，故作品本身的绘画因素很淡薄，仅作为文学的图示。空白多，题咏繁，这是文人绘画性很薄弱的成因。“造型”这一要素在中国画中不被重视，所谓“意在笔先”、“意到笔不到”从好方面说固然是含蓄；从缺欠方面来说亦就是单薄脆弱。故欲发扬中国艺术中的人文主义精神，一方面也要改造陈旧的观念，即祛除“成见”，重视“造型”。把“文学性”作为绘画中人性表现的要素，把“道德意识”从狭隘的教条拓展升高，成为对人类文化的道德心，即饱含文化意识的价值观念。

结 语

鉴于中国艺术优秀的精神本质在现代之隐晦以及西方绘画某些乖离艺术本质之现象，亦即今日艺术界的游移与混乱，我们对西方现代艺术应有批判的态度，对中国艺术传统精神必

须深入探索，价值重估。现代中国水墨画基本上是从这两个方面去努力，以期成为一个新的方向。如果中国艺术能够以一个新面貌在世界上放出异彩，必因为中国艺术的人文主义精神传统的优胜；如果中国现代艺术在世界现代艺术中将有它特殊的地位，也必因为这一传统精神之继承与发扬而有之。现代水墨画界不作“革命”，复不“迷失”，这是应坚持的一个稳健而正确的态度。艺术是千秋的事业，它不但要面对今日的人，还要面对明日的人。总之，艺术是人的情思在造型中的反映，它的出发与归向都应该是“人”。

一九六七年七月九日夜二时在东园

【中国之自然观与山水传统】

中国传统之自然观与艺术观

中国哲学，如众所共知，偏重于人生哲学；人生哲学的观念，其最终的根核，来自于对于自然之观念。这在中西均无例外。

中国思想的两大支柱，一为儒家。我们当知不是儒家与道家创立了中国的思想，应说是中国的人文环境产生了儒家与道家。春秋以前 中国哲学尚未形成 所有思想 皆为神话与迷信。《诗经》中尚保留先民的宗教迷信与神话色彩。春秋以后 诸子建立了中国的哲学。

孔子对于时空的变易 曾发出“逝者如斯夫 不舍昼夜！”的感叹 不论《易》是否孔子所作，《易》成为儒家思想的源头，该没有问题。在变中求常，以简御繁，故有太极与阴阳之说。《系辞》：“易有太极 是生两仪。两仪生四象。四象生八卦”与《老子》下篇：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和”，中国的宇宙发生论在儒家与道家是相吻合的。

这个宇宙发生论在哲学似乎是玄谈，但在中国绘画上却变成一种表现，即由此观念才有绘画上那样的表现。诚如老子说“众生而后有物”，中国绘画不表现固定光源 故无太阳 无阴

影 不重外在光暗所构成的体积感 就因为光影是变幻无常的，中国画欲表现其“常”故以观念化的形式技巧 简洁地表现物的精神。而虽含明暗阴影，却并未舍物之两个对立又统一的因素——两仪阴阳。中国画在技法上讲阴阳、虚实等等，实在是《易经》与老庄哲学中的最高宇宙法则在绘画哲学上的发挥。

“自然”在中国人的传统观念是至高无上的。自然不但是道的本源，亦是伦理道德与审美的本源。儒家说：“天命之谓性 率性之谓道 修道之谓教。道也者 不可须臾离也。”天即自然。孔子说：“天何言哉 四时行焉 百物生焉。天何言哉？”自然化育万物 行无言之教。在老庄哲学中 自然更是被最高推崇着。《老子》“人法地 地法天 天法道 道法自然。”崇尚自然，必摒绝人为智巧。“自然”为“朴”；“人为”为“器”。人为把自然破坏了，才有一切的“祸乱”。故老子提倡“绝圣弃智”、“绝巧弃利”、“绝学无忧”、“绝仁弃义”。提倡“见素抱朴 少私寡欲”。儒家与老庄均以自然为最崇尚之道，其道德观念亦以自然为最高准则。但儒家的道德是实世的（或谓用世的、淑世的）老庄是超越的（或谓出世的），人类文化与艺术皆为人为创造 故必皆为老庄所否定 我们可说老庄是反文化的（这个反文化，皈依自然的思想，却成为中国文艺哲学最重要而深刻的因素所在。近代以来中国艺术的滞顿与式微，便因为自然精神在近代的凋萎之故。这方面的问题留待下文再说。）庄子关于这方面的哲学发挥得更深入：“……故纯朴不残 孰为牺尊？白玉不毁 孰为珪璋 道德不废 安取仁义 性情不离 安用礼乐 五色不乱 孰为文采 五声不乱 孰应六律 夫残朴以为器，工匠之罪也。毁道德以为仁义 圣人之过也。”中国绘画由于这个哲学思想而极力歌颂林泉之胜，山川之美，而且抛弃刻意的技巧 尽量减少或深藏人为的痕迹 以返璞归真为尚。故艺术的品味 以华丽、雕琢、纤腻、浮滑、甜熟、精确为下品 而倡重朴

素、古拙、天真自然、含蓄蕴藉、奔放自由。《老子》说：“大成若缺、大盈若冲（虚也）、大直若屈、大巧若拙、大辩若讷。”这些哲理，在中国绘画精神与形式都有所体现。而这些观念都是从自然的观念衍生出来的。老庄的自然主义可说是中国自然观的精粹与提升，而中国山水便是老庄自然观在艺术创作实践中的体现。

若欲穷究为何中国精神特重自然，而形成中国人文思想以自然主义为其根核的原因，则须从中国文化产生的地域，以及因地域而起的种族特性与生产方式、社会结构等方面来着手。简而言之：中国文化起自北方黄河流域，后经中部的扬子江而向南方进展。中国与印度、欧洲为世界三大文化体系的摇篮。印度为高地文化，欧洲为海洋文化，中国为平原文化。其地形、土质与气候适宜耕种，故自然发展为农业文化。人在大地上耕作，又须依赖天的恩泽，故有“天、地、人”三才之说。敬天的思想由是而生，而与自然和谐相处，体验了宇宙圆满的秩序（四时运行、春秋代序）产生以人道法天道的思想，亦使中国人与自然界山川草木发生了密切的关系与深厚的感情。一花一木，一水一石，均体现了自然精神的存在。中国虽无宗教，但有老庄的泛神论的观念，对大宇宙一视同仁，不但没有主奴高下之分，甚至没有物我之别。《庄子·知北游》：“东郭子问于庄子曰：‘所谓道，恶（何）也？’呼在。庄子曰：‘无所不在。’东郭子曰：‘期而后可。’庄子曰：‘在蝼蚁。’曰：‘何其下邪？’曰：‘在稊稗。’曰：‘何其愈下邪？’曰：‘在瓦甕。’曰：‘何其愈甚邪？’曰：‘在屎溺。’”道无所不在，不分贵贱，高下大小，任何事物都为自然精神的道所充盈。对自然有了这样平等齐一的认知，即把自然看作一个充满自由生机的存在。而人亦为自然的一部分，人不应与自然分别主客，更不应与自然对立，而达到“与天地精神往来”，达到物我相忘之境，这乃是艺术的境界。庄子称之为“物化”或“物忘”。即人与自然全

然冥合 如《庄子·齐物论》中庄周梦为蝴蝶 竟“不知周之梦为蝴蝶与 蝴蝶之梦为周与”。庄子的自然观 实亦人生观 亦艺术观。自然、生命与艺术在庄子是不生分别的 而且都不期然而然的合而为一体。庄子的哲思，其实就是传统中国艺术精神的真谛。最高的艺术必要体现人格精神 最高的人格 乃与自然冥合无间。儒家所说“万物皆备于我” 庄子所说“天地与我并生 万物与我为一”都是同一意思。

中国的自然观与人生观如此，反映在绘画上，使中国传统艺术饱含了艺术的哲学，卓然成为世界最深远高迈的一系。中国艺术歌颂自然 同时表现人格。绝不是客观的模仿与描绘 而是物性与人性的发现与统一。自然的德性与人格情操的谐和，为中国画人文主义精神所在。

中国山水传统之滥觞及建成

中国传统的自然观与艺术观上已论及，则中国传统绘画，必然要在“山水画”建成之后 方始圆满完成 换言之 中国的自然观与艺术思想在绘画的实现，必以山水为其体裁最为合适。故中国传统绘画，不论在实际与观念上，皆以山水为“正宗”。关于这方面的言论 历代中国画论中不胜枚举。如明唐志契在《绘事微言》中说：“画中惟山水最高尚。虽人物花鸟草虫 未始不可称绝 然终不及山水之气味风流潇洒。”清郑绩在《画学简明自跋》中说：“画家应以山水为主。人物花鸟兽畜尽在图中 以为点景。”中国山水画到底起于何时 向来尚未有明确的定论。

中外画史有一个共同的现象，即风景画（中国不称风景画 而称“山水” 此中大有妙谛在焉！）的发生与建立 都在人物、动物、花鸟草木之后。西方到达·芬奇的“蒙娜丽莎”一画，

背景有风景作陪衬，被视为西方风景画的前奏。比中国起码迟一千一百年以上。关于中国山水画的起源，历代有数种说法。唐朝大中元年（八四七年）张彦远在《历代名画记》中说：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，瑱带其地。列植之状，则若伸臂布指。详古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也。国初二阎，擅美匠学，杨展精意宫观，渐变所附。尚犹状石，则务于雕透，如冰渐斧刃。绘树则刷脉镂叶，多栖菀柳。功倍愈拙，不胜其色。吴道玄者，天付劲毫，幼抱神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌。又于蜀道写貌山水，由是山水之变，始于吴，成于二李。”（按：二李即唐代李思训、李昭道父子）这一段不只为张彦远对自魏到隋唐数百年间中国山水画史的批评，而且说明他认为唐代吴道子以前山水画尚未卓然成科，不足以言发轫，须待吴道玄至二李才揭开山水的序幕。这个“二李发源说”是第一种，而且最具影响力。张彦远之后千余年来，中国山水画史上的资料，未有任何文献突破此说直追前代以溯其真源者。

第二种为余绍宋氏在《书画书录题解》中说：“案山水画实以少文开其端绪”。少文即六朝刘宋时代的宗炳。俞剑华氏在《中国绘画史》中亦称其为“中国山水画论之祖”。至于山水画的发轫，未肯定有结论，只在《东晋绘画概论》一节中说山水画亦渐萌芽。而山水画论，在宗少文以前，只有晋顾恺之有之，若论“陈义之精奥”，欲推山水画论之源，应以宗炳为祖。后宗白华氏又以为“中国山水画的开创人可以推到六朝刘宋时的画家宗炳与王微”。这第二种山水画发源说已自唐朝二李推上直达六朝了。

第三种除上述俞剑华氏含糊其辞说东晋“山水亦渐萌芽”之外，日人大村西崖氏在《中国美术史》中言东晋“山水因当

时不甚发达 故无皴法 只极古拙。’但都未道出中国山水发源较为肯定的结论。至郑午昌才进一步把山水画之祖推为东晋的顾恺之。他说：“如卫之弟子有顾恺之者 相继崛起 兼擅佛画，及其他人物画 更别出心裁 为山水传真。于是山水画始由人物画之背景脱胎而出，独立成门，实为我国绘画进步史上开一新纪元……故有我国山水画祖之称焉。”（郑昶《中国画学全史》）傅抱石氏更进一步深入研究 不但已将九世纪末唐朝张彦远认为‘自古相传脱错 未得妙本勘校’的、顾恺之所作的那一篇古代山水画史最宝贵的资料：《画云台山记》断句以明句读 而且解析了记中所述《云台山图》的构思、构图乃至技巧的大略（傅氏并曾作拟云台山图）证明其经营的生动 布局的成熟。则远于宗炳、王微之前近百年的东晋顾恺之已能为山水作如此的写照，可见中国山水画始于东晋无可怀疑，顾恺之遂被确立为中国山水画之祖；而欲究山水画的滥觞，当应上溯汉魏了。

可惜顾恺之的《云台山图》早已失传，故后人仍附会于张彦远的“二李发源说”。其实到二李的唐代 山水画已入盛期。且晋唐之间的隋朝已有展子虔的《游春图》（见故宫出版物），为今日可见到最古的一幅山水画，足证“二李发源说”是站不住脚的。展子虔在山水画史上是一位重要的大家，他承顾恺之之后 启大小李将军之先。元朝汤垕在《画鉴》中称他是“唐画之祖”。明朝张丑在《清河书画舫》中说：“展子虔者 大李将军之师也。”可知二李于山水画有所师承 而顾恺之、陆探微诸大家师承何自 才是我们所应继续研究的问题。考汉魏时代 虽无留下史迹或文献提供我们中国古代山水画演进的痕迹，但从某些旁证作侧面的观察，亦足以追思山水画更原始时期的情状：

首先，可从伏羲氏八卦的天地风雷水火山泽，即为模状自然风貌的视觉符号，至于甲骨及古籀铭文，都是自然现象的简

略图绘。所谓“书画同源论”亦莫不以此为肇始之证。则山川形象的描写，上古当已有之。其次如殷商周铜器时代的纹样，多有“云文”、“雷文”，此为自然形象提供器皿的装饰而介入先民的生活中，亦未尝不能看作最原始的中国“山水画”。又周朝玉器有“镇圭”者，便雕凿四镇之山，用山的形象表最高爵位。夏后氏遗制的“山罍”，刻画山云之形。见《周礼》郑注；明朝陈继儒《泥古录》中言其曾谛审“周玉”：“中刻一小山，四面绕以水纹，四寸长，此冒圭也。”铜器中有刻画屋宇树木的采猎壶及觚，而汉绿釉陶器的“博山炉”及其同时代陶器上，有“作山峰数层，峰顶有主，而象博山之形”（见大村西崖《支那美术史雕塑篇》附图），傅抱石说：“实使我们流连它那仿佛唐人山水钩斫而有力的线条感”；至于汉画像石、汉砖画、碑阙、汉陶、汉镜、楚墓漆器纹样，以及最近长沙出土的西汉帛画中一切自然形象的描绘，均有助于我们了解中国山水画初史草昧期的面目，以及其对后来的影响。

再可从文史的记述来考察。楚屈原的《天问》即对于“先王之庙及公卿祠堂，图天地山川神灵琦玮僊佹及古贤圣怪物行事”而发者（见王逸《楚辞章句》），即可知自东周时代，山水形象已入于壁画，不只作为器物的装饰而已。秦时有画家名列裔，画“四渎五岳列国之图”。秦始皇有“秦每破诸侯，写放其官室，作之咸阳北坂上”（见《史记·秦始皇本纪》）的画师。三国孙权夫人赵氏，将五岳列国形，五岳河海列国城邑行阵的形象绣于方帛之上（刘向《说苑》），以上种种可见中国山水画胚胎期早趋成熟。到了东晋顾恺之，生于风物饶胜的江南，有了如此的时代条件，他有像《云台山图》那样成熟精练的山水之作，当不是子虚乌有之谈。中国山水至唐已盛，宋而登峰造极，而后虽在笔墨技巧有所增发，但那种雄豪厚重，矫健壮硕的气象，可说是一代不如一代。黄宾虹先生说：“唐画如曲，宋画如酒，元

画如醇。元代以下 渐如酒加水 时代愈近 加水愈多 近日之画 已有水无酒 故淡而无味。”近代以降 中国传统山水画 只是山水传统的回光返照，终至渐趋式微了。

上文说过“老庄的自然主义又可说是中国自然观的精粹与提升，而中国山水画便是老庄自然观在艺术创作实践中的体现”，有了老庄的自然观，又有了魏晋六朝的时代环境与文艺思潮，中国山水画斯乃得以诞生。我们要进一步了悟中国山水的精神本质，便非对魏晋时代有一番全盘的了解不可。历史上，汉末是一个大动乱的时代 不只是政治动乱 宦官外戚争权 加上党锢之祸与黄巾之乱，以至董卓之变，三国分争，八王残杀，五胡乱华……汉末到东晋二百多年中，战祸频仍，生灵涂炭。

《述异记》载：“汉末大饥 江淮间童谣云：‘太岳如市 人死如林 持金易粟 贵如黄金。’”另一方面 在思想上 虽然汉初武帝独尊儒术 罢黜百家 但汉儒的儒学 实去孔子学说甚远 而充满迷信 方术、尊古之流毒 儒学的衰微 实因名教与礼节变成一种束缚人性的虚伪的制度，遇到曹操“毁方败常”的冲击，如摧枯拉朽 思想遂大变。再方面 佛教自汉入中土 提供中土文化思想的新刺激。自汉到东晋 是一个动乱的时代，一个痛苦的时代，亦就是一个各种思想互相激荡，新思潮于焉诞生的时代。要之，佛道两家所构成的魏晋玄学与文学中以陶渊明与谢灵运等为典型的山水田园的诗篇，便是这个时代的产物。在绘画上 顾恺之与以后的宗炳、王微的山水画 都在这样的时代背景中相呼应。中国文艺思想 因此乱世痛苦中的觉醒 而爆发出璀璨的焰火。热烈的怀疑与破坏的浪漫精神；要求个性的自由解放的个性主义、自由主义；对于现实的不满意与人生无常的哀叹所产生的遁世主义与高蹈、虚无的思想；对于重返自然的真朴的向往，于自然生命中寻求精神的解脱与慰藉的自然主义 以及摒弃功利目的之念 以虚幻的、刹那的小我融入那永恒

的宇宙中，得以享受活活泼泼自由自在的生命的唯美主义……这都是中国山水画的精神本质之所在。扩而大之，说是中国文艺思想的本质也不为过。这些都是藉老庄与佛教的哲学思想为基础，在文艺世界所呈现的丰美的收获。

山水传统之衰滞及在现代之困局与展望

中国山水画以老庄为主的中国自然观为其根苗 在魏晋六朝时代开花结果，已确立了山水画的精神特质与独特性格。经唐宋的经营 蔚为中国绘画之大观。其所以至近代 此山水传统辗转沿袭，渐形滞顿与僵化，乃因中国不惟文艺，举凡政治体制、经济结构、思想方式、人生生活 自中古至近代 并无重大变革 故中国只有中古之时代 无近代之时代。与西方文化史相比较 此最为明显。亦因此故 中国自明朝末叶以来三百余年 开始与西方接触 至鸦片战争 中国不只在外交与军事一败涂地，在思想与生活观念、生活方式、文艺思潮诸方面 均呈现了一种巨大冲击下的措手不及、张皇混乱的局面。中国近代的悲剧 不是中西文化优劣的胜负，而是以中古文化对抗近代文化的惨剧。中国既无近代的思想 山水画乃得为中古文艺思潮的延续，故无进步。无时代新精神淘炼 故无演进的动力。而却得以从容不迫，于山水画的技巧与构思方面，在漫长而平静的历史时间中提炼与尝试，使中国的山水画的技巧与成就臻于极高造诣。及现代的序幕一揭开 传统的酣梦已破灭 外来的冲击 时代条件的剧变 这个“山水传统”之由滞顿、僵化到腐败乃无可挽救之事，也是文艺进化史之必然；且正显露中国绘画新生命再生的渴望 毋宁说亦一不须忧虑惋惜之事。故在我看来，“山水”一名及其业已在传统中僵化的风格，势必成为中国画史的陈迹 而且 所谓“中国画分人物、花鸟、山水”的三分法 那些套

式化的旧观念与旧体制，早已成为一种阻碍时代进化的局限与束缚，都将为有历史见识的现代中国画家所捐弃。

如果我们承认现代由西方文化所激起的整个世界的激荡，中国无法逃避；如果我们承认未来世界文化必不再有封闭自足的孤立体系，而为全人类息息相关的世界文化，则我们不必为这个古代自然观所形成的山水传统之销亡悼惜，因为时代精神为文艺思潮本质决定因素的大端，是一无可否认的事实。西方近代以降至现代的文化为祸为福，或优或劣是另一回事；在其冲击之下 中国的社会、生活、思想、价值观念等文化的各层面均有激烈变化也是一无可否认的事实。而西方文化即是人为征服自然的文化，与老庄的自然观是一个反面。则老庄思想与一切无政府思想、虚无主义的思想 该有反文化的倾向 亦不言而喻。中国的自然观在现代已无存在不变的时空条件，传统分类中所谓“山水画”之趋于僵化 乃为无可奈何的原因。不愿意正视并承认这个事实，只是一种鸵鸟主义的愚騃，因为若中国绘画不应因山水传统的消失而式微，则努力从事于“现代中国绘画”的建设，为这个充满无限新生命的前途的奋发，应成为中国现代人在传统失落之后的沉哀中的慰藉，而激起生命力重振的决心 激起我们这一代创造新文化的热情。何况 传统虽不能一成不变依然存在，而作为新生命的再生之母，传统永远有崇高的价值与不可忽视的重要性。有了这样的认识，将使我们不妄自尊大 亦不自卑自馁 不顽固复古 亦不盲目西化。

最后 我要指出一个事实 现代西方哲学与文化研究者 称西方现代文化已进入所谓危机时代（a time of crisis）原因为对西方现代文化的过分盲目扩张之忧虑。广义地说，这亦是一种反文化的思想。这个思想在西方，自十八世纪的卢梭（Rousseau 1712—1778）；已有之。今天西方的嬉皮思想与研究东方老庄、禅学的风气之盛，都可看出西方与自然立于敌对

的文化自身多少有了自觉的反省。那么 经过“五四”对中国古老文化思想的抨击与改造之后，五十余年后今日的我们，重读老庄的古典，默想现代世界的现状，我们应有一番笃定而理性的态度。

文化意味着对自然的改造，以“文化”与“自然”对立起来 忘却人与自然先天和谐统一的关系；“文化”不一定是福利之源。对自然的改造超过了“自然默许的限度”人类将失去幸福 甚至失去安全——危机时代于是到来。中国的自然观、人生观与人文主义精神，在经历了近代以来一个严重的冲击与激烈的洗荡之后；在西方文化回头重新估定自然精神的价值之后，我们或可期望现代中国文化与艺术，在未来仍为人类所景仰与皈依。所以 我觉得中国精神的再认 是一个严肃的课题 亦是一个崇高的理性的态度，我对中国文化的未来，具有无比的信心与深切的热情。但是 我们对传统要如何去认识、继承、批评与整理 乃至发扬 是需要我们无比的信心与毅力的。现代西方文化对中国传统文化的激荡，可使我们获得更开阔的视野与胸襟 更尖锐的判断力与合理的方法。现代对中国传统的考验 虽使我们处于一个窘困的局面之下，但这个痛苦，也许就是我们建设现代中国与现代中国艺术不可缺少的动力。

一九七三年四月二十五—三十日

【“ 山水画 ” 与传统绘画之特色】

山水画与道家思想

宋朝沈括在图画歌中说“画中最妙言山水”。清钱泳论画也有“画以山水为上，人物次之，花卉翎毛又次之”。这种以“山水”为中国绘画艺术之主导地位的传统思想，在画迹、画史、画论乃至今人脑中都有昭彰的证据及深远的影响。这种偏枯的主张是否是中国绘画史上的一个严重缺陷（有人说山水树木是个性较小的东西，也就是个体美低的东西，可供考虑）我们且不作判断。但若谈中国画的基本精神，必须以研究“山水画”的基本精神为重点，庶几无大谬误。

山水画之始创在东晋，我们若再从魏晋时期文艺思潮及其时代思想的现状作进一步的探讨，则中国山水画发轫阶段的精神内涵便可了然。

考察中国文艺思想的主流，可说大半是老庄思想的天下，即梁启超氏说的“老子‘刍狗万物’，杨朱‘奚遑死后’之意也，虽我国二千年文学，大率皆此等音响，而魏晋六朝为甚焉”。魏晋继两汉儒学破产之后，好尚清谈，就是所谓“玄学”的思想。其原因：汉末的政治动乱，宦官外戚争权，党祸与黄巾的屠杀，加上胡族的乱华，直至东晋，两百多年中，战祸频仍，而儒学自身的衰微，经不起曹孟德的“毁方败常之俗”的冲击，于

是思想界大变。战乱之中 学者无用武之地 备尝痛苦 只感到人生无常 厌世思想由是而起 而道家无为的思想 正适合乱世心境。加以佛教思想的渗入，佛道两家相糅杂，就是魏晋的玄学。这思想在汉朝文学中已可见其端倪。如‘古诗十九首’所反映的人生无常 及时行乐 曹操的《短歌行》 都是这种消极颓废思想的鼓吹。

厌世者借老庄的高蹈思想以隐逸出世求解脱，在当时的清谈风气中 研究玄理 不外是逃避现实 炼丹服食者 更只是在“无常”的哀怨中的一种挣扎。事实上神仙方术无补于事 于是诗文、自然、美酒便是这等人沉湎之对象 而老庄的自然主义得以在文艺上逞其无孔不入之势，而成为中国文艺思想之主流。老庄的自然主义 即是天人合一的（泛神论的）无为的（率天然之性 绝人为之分）是一种消极被动的自然主义。老庄对自然美的认识，哲学上的因素多于美学上的，中国艺术因此附魂，遂得一幽深高蹈之生命，两者遂成水乳交融之状。

最有名如阮籍、嵇康、郭璞、左思等诗人的歌咏大自然的诗 空前大盛 而这些自然的颂诗 多带有神仙思想。东晋的陶潜，更是旷古绝今的田园诗人，他可以代表传统中国人对自然的典型观念。“自然是他爱恋的伴侣 常常对着他微笑 他无论肉体上有多大苦痛，这位伴侣都能给他安慰”（见梁启超氏《陶渊明》），六朝宋时的谢灵运 是被认为真正对山水加以深刻描写的诗人，此后“山水诗”在中国文学史上才划出一个地位。

我们再回到绘画上来看，中国山水画的创始者顾恺之正在这个时代。他的《画云台山记》中有“天师坐其上 含所坐石及荫，宜礪中桃傍生石间”等语，我们可以从这记载更明显地了解到山水画不但与道家思想有缘，山水画祖师顾恺之的山水画 本身就有以道家的故事为题材的。因为这“天师”就是张天

师张道陵。中国山水画与道家的关系 已可十分明白了。中国山水画不只绘景物之情状而已，却是有所寄托的，这个寄托离不了道家的思想。

若欲谈中国山水画之基本精神，乃是老庄消极退避的自然主义（非仅指美学上的自然主义，亦指哲学上的无为与泛神论），中国山水画之精神与道家的思想（尤其对文艺的观念），是混合为一的。所谓“神驰清幽之境 心游古朴之乡”这个精神之泛滥，也正是使中国绘画长久以来与现实脱离之原因之一。

另外一点 老子的“大巧若拙 大辩若讷”道家反对人工技巧 主张放任自然 视跌宕、生拙的作风高 毕现纤毫、细丽的格调卑。这与其说是中国绘画技巧上评价之观念，毋宁说是老庄哲学观念陶冶下的绘画思想。《庄子》书中有一故事：

宋元君将画图 众史者至 受揖而立 舐笔和墨 在外者半。有一史后至者 遑遑然不趋 受揖不立 因之舍 公使视之 则解衣般礴 赢 君曰 可矣 是真画也。

这故事就是说明他们放任性情 自由发挥的态度。

中国传统绘画之特色

上面所论 是中国山水画的发轫及其精神主流。谈到中国画的特色，即精神与表现的特色（内容与技巧），都应包括在内。然而这些特色也不是永久不变的。譬如在韩非子的时代 他们评论画以写实为绝对的优越：

客为齐王画者 问之画孰难。对曰 狗马最难。孰最易，

曰鬼魅最易。狗马人所知也 旦暮于前 不可类也 故难 鬼魅无形 无形者不可睹 故易。

但到了顾恺之提出了“迁想妙得”，就是把作家的思想感情“迁”入于所描写的物中，而涵摄其神韵。可知到东晋的中国绘画，近代美学的“移情作用”已见诸理论，且付诸实践。这个精神特色，一直成为以后中国画的重要思想。如以形写神，气韵生动，不似之似等等理论，不出乎此中心思想。这一点尤其与古典时代的西洋美术，是河水不犯井水的。我们把这作为第一个特色来认定。即中国画虽然在传统中是写实为主，但不缺浪漫主义的色彩。中国文人看不起院工匠气之作，正为了维护与推崇这个特色。

第二 我们不得不提出“笔墨”的问题。虽然这个名词已为古今人所滥用，毫无新鲜之感，奈何它确是一大特色，我们还只得提出来。自然这比较是形式技巧上的问题，但它还是与精神内涵很有关系，也可说它与第一点的特色是血肉相连的。

我曾说过：“从画具与承受材料的关系上来观察，中国画远较西方绘画注重于‘方法’”这指的是“笔墨”问题。

因为这个“笔墨”的问题，又牵连中国书画的双关性。这方面的老论调，“画论”里面比比皆是。例如：

书盛于晋 画盛于唐宋 书与画一耳。士大夫工画者必工书。其画法即书法所在，然则画岂可庸妄人得之乎？（元人杨维禎语）

近人李健说：“作画不通篆籀，则无以作勾勒，不工隶分，则无以作点苔，不通草，则无以作云水，且不知皴擦诸法，不通钟鼎布帛，则不解经营位置之理。”又说：“作画而不通书道，则

其画无笔 作书而不通画理 则其书无韵。(见《大陆杂志》二十四卷八期)

中国书中所说的“笔墨”，实质上就是在说明并鼓吹书画同源论。此一特色自古以来便成为一固定的操作公式，久之则成为一套约束活泼创造力的 缰锁 其害处几乎扼杀了绘画艺术的生机。

第三个特色，我以为是 中国绘画中超越现实的时空观念。最浅显的例子，便是把千里江山用重叠或横展的方法，缩入一图中。前者如董源的“洞天山堂图”范宽的“临流独坐图”明沈周的“庐山高图”等等不计其数。后者如夏圭的“长江万里图”明张择端的“清明上河图”五代赵干的“江行初雪图”，都是所谓“长卷”的好例。以上二种形式，是超越空间的限制。超越时间的限制的，譬如四季花卉的大杂烩。这第三个特色是中国画浪漫色彩的成分，与西洋古代绘画的客观冷静的焦点透视法大相径庭。我们的透视法可称之为散点透视法。

第四个特色 是中国绘画的主观色彩。上面所提三点 都带着浪漫主义的色彩，浪漫主义重主观幻想。而我在这第四个特色中要谈的是其他方面的主观色彩。在造型技法上，中国传统绘画中 山水有荷叶皴、披麻皴、斧劈皴……人物有十八描 如高古游丝描 曹衣描 铁线描……（见清沈宗的《绘事雕虫》），这些手法的主观色彩都很浓。次之，我们知道中国画不若西洋画之重视光源的统一，不重视物体色彩在特定环境中的变化，而自由选取、支配光源。自由设色 或抓住物体“固有色”的表现 这是光与色上的主观处理法。还有中国画中浓厚的成分 除了笔墨富于规律所产生复沓的图案感之外，山水的青绿、泥金；花鸟人物的工笔、重彩，山水更有界画一科，都是装饰性的画。

最后，我再提出第五个特色，就是中国画的“象征的手法”。我国最早一部诗歌总集 就是《诗经》 它里面包含了三

种技巧 即赋、比、兴。其中“比”一项 就是中国文艺里头的象征手法。在绘画中 它也被广泛地利用。可断言 这个传统的手法永远大有可发扬处。然而 我不得不说 中国传统中因为过于因袭与泛滥，使任何优越的精神与形式上的特色容易流入庸俗与浅薄的套式。比如：“四君子”以象征高节 桃以喻寿 鱼以喻年年有余；鹤以喻喜；石榴以喻多子多孙；高山流水以喻清高；画超尘脱俗必是深山茅舍；画空灵淡泊便是荒山萧寺……内容、画题 甚至格局 趋于因袭 便大不如西洋的象征主题 起于十九世纪末法国诗坛兴起的一派）之借感官形象之混合，造成一种精神的空气来刺激感情者的深度与追求幻梦似的潜意识以谋创造的超现实主义（一九二四年创于法国）。

一九六六年四月于万盛街

【精英与骥尾】

十九世纪美国哲人爱默生以一篇《美国的哲人》的讲词，被誉为美国文化摆脱欧洲的附属寻求独立的宣言。两次世界大战之前，欧洲的文化是“世界性”的，正如汉唐之世，中国文化是“世界性”的一样。弱小民族或国家争求文化的独立，意味着向称霸天下的强势文化挑战，也是意味着一个文化体，企求独立自主，自尊自保，不甘被同化，不甘驯服称臣的意志。要达到文化独立的目标，一方面要看原来的旧文化是否优秀，是否有再创造发展的生机，以及这个民族是否有正确的判断与选择，然后看如何扶植发展，使老树头长出新枝干。没有发展，不可能生存，连自保也不可能。而发展，不仅依赖传统，也要放眼天下，有所取法。如果自己不加入，便只好接受“同化”。

美国是世界的“杂碎”，不论人种与文化，本来都是大杂烩。但有了北美洲这一块肥沃的土地，凝聚成为国家，就慢慢形成“美国式的文化”。而现代美国的国力成为世界之雄，美国文化便渐渐以“世界性”自傲。所以，我们应该觉悟，国力的大小是造成文化势力强弱的后台，而所谓“世界性”是强势文化睥睨、欺凌其他文化所打着的漂亮的旗号。

中国历史上蒙满两“外族”（在民国建立之前因为以汉族为中心，他族当然被看作“外族”；民国以后就摒弃了这个偏见，曾统治中国，但还是为中国文化所同化。“他族”在文化上不能独立，因为他们无法在文化上取代悠久丰美的汉文化。而

被欺压的汉族在文化上能同化“异族”，一向是“以德服人”。现代世界文化的“侵袭”却是“以力服人”。除军事经济等力之外，大众传播力量的威势，也是一种和平而凶猛的“侵袭”。当然，美国正具备种种侵袭他国的条件。对历史文化有自尊心与自信心，对未来抱有使命感的欧洲及东亚等古国，虽然在美国强势文化当前受尽委屈，也不否定美国现代文化中的某些成就，但是以美国文化为“世界性”绝对的标准，自甘臣服，未免过于卑屈。尤其在美国文化扩张泛滥的当代，争求民族文化独立，摆脱美式文化的笼罩，争求自己生存与思想的自由发展，更应有所觉悟与警惕。

虽然现代强势文化与弱势文化跟力量及财富大小有关，都不一定与文化本身的优劣有关。但是在现实上，向往富强，厌弃贫弱，总是人性之所必然。贫弱国家的人口往富强国家移民，以前对象是欧洲，现代是以美国为最多。负有传承民族文化的人，如果像着眼于现实利益的移民一样自甘弃守，则文化的枯萎甚至沦亡，大概难以避免。

为什么美国尽多从台湾地区、日本、韩国去的画家，十年二十年长期定居，而台湾地区或韩国、日本却绝难有这种反转过来的情形？美国人来东方寻幽探古，玩一阵子便回去。除特殊少数之外，千方百计设法移民东方穷国，为了仰慕东方文化的美国人，恐怕极少。不客气地说，除了某些可以理解的原因之外，单纯为欣羨富强而移居富国，多少有势利之嫌。具有使命感的人，总要为民族文化鞠躬尽瘁。胡适之先生不愿在海外做寓公；索尔仁尼琴被逐出俄国感到悲痛，正是令人深思的例子。

疏离自己的民族与文化，自我放逐，自甘作美国文化的驢尾，认为发展本国文化不是他们的责任，而以“驻外研究员”的名号求其心安理得，这种论调，大有问题。

读了郑淑敏小姐（曾任文建会主任委员）的《主体与触

须》（人间副刊一九七九年三月四日），觉得在观念上很难同意。

“认同”与“弃绝”的问题 我以为如果在海外的艺术家并没有离弃中国文化、做外国文化的顺臣，而竭力在发扬中国文化 则不分海内外 都有可能成为“中华精英”无人能予“弃绝”。相反的，海外艺术家如果在文化意识上不愿与中华文化认同，你欲求认同也必遭拒绝。因为他们所认同的只是那个以世界性自傲的强势文化。换言之，他们是为西洋文化所同化了。

郑小姐认为海外的艺术家既是“驻外研究员”，则他们追随“西洋最新潮的产物”应无可厚非 因为有了他们 中国文化才算派了代表“参与今日的世界”。又说：“他们是世界艺术新心得的提供人，不是本国艺术发展的改革家或批评家。改革或批评都是本国艺术工作者的责任”所以 郑小姐说：“有了这一个概念，我们对待海外华人艺术家的态度便能清楚了，我们只问他们：‘外国目前的艺术发展的动向是什么？’不问他们：‘我们应该如何发展当代艺术？’这个问题不是留洋艺术家们应该关心和所能关心的，问他们这个问题，是国人不负责任的行为 胆敢回答这个问题 是海外华人艺术家们越俎代庖 不自量力的轻率。”

那么，海外华人艺术家到底还有什么文化责任，可以做什么贡献呢？郑小姐认为如果他们“把学来的新心得传送回来”便算有了贡献。她说：“如果某个艺术家除了只在海外扬名之外，从来不与国人接触，我们可以说他是溶失在西洋艺术的潮流里，与本国艺术的发展毫无关系；设若海外华人艺术家直接或间接地把新心得传达到国内，我们还是认为他们在参与本国当代的艺术发展上有所贡献。”

我认为文化上的“参与现代世界”，绝不是几个“驻外研究员”定居美国便大功告成，而是要拿出具体的文化创造品来

才算真正文化上的参与。就像只会说日本话，住在本乡本土的川端康成拿出小说来，才成为厕身现代世界文坛一位日本籍的大作家。自然，“参与”不限于大作家，也不限于得奖与否，但总得是自己文化中产出的特产，设法传达出去，才是参与。就画家来说，“驻外研究员”以“西洋最新潮流的产品”究竟代表哪一个民族文化去“参与”世界呢？文化上的“参与”不与球类或田径赛一样，派代表去参加就行。因为一百米跑九秒，便可成为世界冠军，没有人以民族风格来判断你跑时的姿势是否发扬了中国文化。但文化的参与，如果你没有自己的文化特色，只是全盘袭取自人家，恐怕连列席的资格都没有，谈什么“参与”呢？所以，所谓“驻外研究员”也者，如果照郑小姐所说学的全是“西洋最新潮流的产物”，则毫无自己文化特色，只是西洋文化的影子，根本不能负起中国文化参与世界的责任，对“世界文化”与“中国文化”都没有多少意义。

说他们尽了传达国外“艺术新心得”的责任，就算贡献，这个贡献未免过小。因为现在交通便利，海内外在观念、技术与资讯上的传递交流，十分便捷。一个中国的画家如果好好读几本研究西方绘画的书，对西方绘画的了解就不一定不如在外国穷泡多少年的海外华人画家。更何况那些“驻外研究员”所提供与传达的是西方文化的精华或糟粕，也只能存疑。

其实，海外的文艺人，传达外国的“新心得”，固然可敬可佩，而那些时刻以发扬中国文化，传播中国文化种子于西方世界，或在欧美努力创造现代中国文艺作品的人士，更加可敬可佩。他们写小说（如白先勇、张系国等等），他们创造新意境、新技法的现代中国画（如王己千、庞曾瀛，以及近年居巴西的林风眠等等），他们写中国文学史与评论，教授中国古今文学（如夏志清、周策纵、刘绍铭、杨沂等等），其他对中国哲学、历史、美术史等研究与传播中国文化的难以计数的优秀学者，他

们与本国的文艺人 对中国文化的贡献 岂有两样 焉能以是否时常与“国人接触”或传达到国内的多寡为对“本国当代艺术发展有所贡献”与否的标准？

郑小姐要国内艺术工作者“自重”，要国外华人艺术家“自律”，好像既然个个被她分派了“责任”，划清界限，便须各安其分，各行其是，不应互相逾越。其实，将国内外中国人为中国文化前途努力一致的责任与共同的工作分割为二，在理论与实际上，都毫无根据。同样是努力贡献，为什么在本国努力就“才配得上被称为‘中华精英’”？何况，社会越开放，经济越繁荣，来往东京、纽约、巴黎，或作短期居留的画人越来越多，“艺术新知心得”的传达，非靠“驻外研究员”提供不可的时代早已过去。话说回来，肯供给国内一些“新知心得”，总算有所助益，贡献虽小，也总算是“贡献”。而长期驻外，就是参与，短期出国观摩研究，郑小姐认为就是“不良的参与”，也难言之成理。俗话说：“外行看热闹，内行看门道。”是否对国外有深刻的观察，观察而有见地，有心得，绝不能斤斤于时间上久暂的计较。试问在中国城的老华侨，对美国的了解与见解，岂必比留学美国仅数年的学人更深入？

更重要的是，郑小姐误以为艺术的创造，可以“分工合作”：“驻外研究员”专门供应国外的“艺术新知心得”，国内画家专门负责发展创造。事实上，一个创造者若要吸收外国文化的营养，除了他自己亲自去观摩、体会、研习，谁也不能充当“枪手”。而说“驻外研究员”的海外画家，就不应关心中国当代艺术的发展，也没有这个责任，难道他们应安分守己，以模仿“西洋最新潮流的产物”为仅有的专责？而且，她说“胆敢”过问当代中国艺术的发展，便是“越俎代庖”、“不自量力”，这何等武断！“那些在海外扬名与本国有所接触的艺术工作者”就只能称为“艺术前锋触须”？我们只能从其人对中国文化的实

际贡献为准据 不能对国内外各有不同标准。而在国外 如果创造的成绩优越 当然也是“精英”如果只是摭拾西方唾余 充作驢尾 不但不配作“驻外研究员”(抄袭怎能是“研究”?),连“触须”也不是。因为触须是“主体”的一部分 血脉相连 既自外于中国文化的主体,便只是该切除的赘疣。

我们中国曾经强大过,因为我们对中国文化的自信心,也坚信中国将来仍要强大起来。目前的横逆险阻,我们仍然倔强奋斗,也基于这个文化上的信念。而不论在海内外为中国文化前途而献身的人 都是中国文化的支柱。而势利眼‘嫌贫爱富’(那是他个人选择的权利),重现实而轻理想,不足与言文化,也不必寄予期许。

艺术的“世界性”不应把强势文化的产品当模式 而应以品质达到当代世界最高水准为衡量的标尺。西方艺术的流派与主义也不是世界模式,艺术所达到的高度才是。艺术总是土地上人群心灵感受的产品。

艺术以民族文化精神特色的多姿多彩,使它有多样、特殊的风格,令人觉得丰美而欣悦;也因为诉诸人类共同的人性,所以共通而普遍。爱默生曾说他年轻时为了向慕意大利的艺术而去瞻仰,当他看过许多杰迹之后,他发觉一切天才留给后人的都是伟大的想像、美与真诚。他对自己说 傻孩子 你横渡四千哩而来,所发现的不是在本国原已有的而且绝不逊色的吗?我们也可以说,一切由民族的土地上生发出来的想像、美、纯朴与真诚的艺术,才有可能取得参与“世界性艺术交流大会”的值得自豪的资格。没有独特性与个性的东西,不是伪,便是丑!

艺术因为其本质是独特的创造,必然是独立自足。害怕“孤立”于潮流之外 不是艺术的“英雄本色”。以上所写 全因为《主体与触须》一文所引起,我深感文化界像郑小姐等人对艺术的民族与世界、传统与现代、国内与海外等问题的思考与

判断，有许多困惑与误解。本文借对于郑小姐《中国当代艺术发展的一点感想》（该文副题）的分析与批评，希望我的看法可供文艺界乃至文化界思考之助。愿艺术的创造者，做中国的精英 不要做外国的驢尾。

一九七九年三月

【放逐与自弃】

中国文化何去何从？

自鸦片战争后一百数十年来，中国近代所处的局势，诚如李鸿章在一八七四年所说“数千年来未有之变局”；所遇之对手则是“数千年来未有之强敌”。这一百数十年来，中国第一流才智之士，不论其所从事为文化的任何一个层面，诸如哲学、政治、军事、经济、社会、文学、艺术等等，皆从观念到实践，苦心孤诣，谋求把古老的中国，带入近代化之路。从第一个提倡“洋务”的魏源，到距离我们最近的胡适之先生，这一百数十年中，中国文化在思想观念上的求索，到今日实际上仍未结束，所谓“中西文化论战”构成中国近代思想史上最主要的内容。其间第一流人杰是一长串的名单。其争论问题之核心与渴求的答案，只有一个——中国文化何去何从？

对于这个问题，不论吾人有没有兴趣；不待吾人以为值得重视与否，亦不容吾人逃避或敷衍，一切有抱负、有见识、有历史使命感的中国人，都应为此问题之解决而竭忠尽智！

从索尔仁尼琴反观自己

文学与艺术不能疏离于文化问题之外，而文化问题无法离

开历史与时空的联系，我以为中国当代所谓“现代艺术”其“恶性西化”之趋势比较“现代诗”或更甚之。

我想到索尔仁尼琴，想到他被放逐与他的悲痛。关于他的事件，已有众多评论。但我把这事件拿来和我们自己存在的问题作对照。我感到在某些现象上，我看到的是悲哀。

我深感现代中国艺术的问题，应该属于中国文化的近代化问题的一部分；应视作中西文化论战的一个环节；应成为当代中国艺术家为中国文化的新趋向之努力中，在艺术这一文化层面所不可闪避的、待达成的使命。“现代中国艺术何去何从”的问题，需要我们痛切自省、严肃批判与睿智的抉择。

今年二月十三日索尔仁尼琴被苏俄当局驱逐出国，成为世界大新闻，中外报章杂志都长篇累牍发表新闻与评论。索尔仁尼琴从一个使他穷困潦倒、痛苦不堪的社会，被放逐到一个使他可以充分享受个人自由，而且立刻成为数百万美元的富翁，立刻成为喧腾众口的英雄人物的社会，而他却感到悲痛，而且他对那些追逐不舍，频加骚扰的西方记者大声斥责，不愿在离开他的祖国之后说太多话。索尔仁尼琴在文学上的成就、他的文学的良心、他的道德勇气姑不在此细说，且说他的悲痛。一个文艺家转瞬之间，“荣华富贵”兼而有之，而他有悲痛，这悲痛不得不使人惊觉，不得不使人敬佩。一个文艺家对于他的祖国、他的同胞以及孕育他成长的那个历史文化，有着最深的挚爱与血肉相连的深切感情，以及一个国土之崇高的志节。这是一种高于个人利害的爱国情操，一种民族自尊心，一种文化上的认同感。他原不肯离开他的土地和人民与他的祖国。他爱他苦难的祖国和人民，他不愿复不忍为求一己的尊贵而离开国土，以致他成为没有根的一个难民。他没有酣醉在西方的赞美与名成利就的崇仰中，没有“龙归大海”的喜悦自得，反而感到一离开他的土地与人民，他成了“涸辙之鲋”，所以他悲痛。我

想，假如苏俄尚有一小块自由的土地，他必到那儿去继续他的民族文学的创作，他必不会投入西方现代文学作一个附骥。他这样的民族自尊心和顽强的执著，世界上没有人认为索尔仁尼琴是狭隘的、落伍的，而他的作品，因为表现了这个时代人类苦难的一部分，表现了人性求自由反残暴的永恒的共同目标，没有人会怀疑他的作品不是世界现代文学成就的一部分——他已得到诺贝尔文学奖！固然得奖不能绝对表示一个人的成就，但起码我们知道西方人士并没有因为他不属于西方现代文学的潮流而否定其成就。一种崇高的成就，在全人类心目中，必是世界性的！

我们且由此反观我们自己。

我们当代的现代艺术家在观念与实践上，充分表现了民族自尊心与自信心的沦丧，甘于成为西方现代艺术的附骥。我们当代自称前卫的艺术不愿称为“现代中国画”，而称为“中国现代画”，有的更以为艺术不应谈中国不中国，只称为“现代画”或“现代艺术”。名词的争论并没多大意思，重要的是内在的观念。

什么叫“现代艺术”呢？“现代艺术”就是西方自十九世纪印象主义以降一连串艺术革命的成果，其间包括印象主义、立体主义、野兽主义、未来主义、达达主义、抽象表现主义、超现实主义、普普、欧普以及硬边艺术、构成主义与新写实主义等等。这里面在中国所谓“现代艺术”中被拿来作为崇拜与模仿的，主要是抽象表现主义与超现实主义以及后来的欧普艺术与最近的新写实主义。

这种全盘西化、以追随西方为荣耀的“尾巴主义”艺术，为什么使我们青年一代画家（如今已进入中壮年了）以及后来更年轻一代如痴如醉呢？很明显地，我们普遍失去民族的自尊与自信，新艺术家同时普遍地缺乏对中国文化精神与艺术传统的

了解与修养。而且 俯伏于当世以西方为主的现代潮流 造成了对民族文化与中国艺术自卑的心理所致。我们今日再翻检十年前名噪一时的“现代画家”的理论文字，再看看中国“现代艺术”的作品（很不幸地，抽象表现主义与超现实主义还是当今“现代艺术家”抓住不放的二种主要因袭的对象），我们只得痛心于十多年来精力旺盛、朝气蓬勃的中国艺术改革运动，由于基本方向的错误，自卑崇洋心理的浓重，使这一运动大致变成艺术的殖民地化运动，在中国现代美术史上，除了发挥了以西方的猛锐之力来攻溃中国僵化了的传统复古派这一消极作用之外，正面的建设还是付诸阙如的：而无可否认地，此一误导，影响了现代中国艺术独立精神的建设，它所造成的西化的浓雾 至今尚未消退。

“现代艺术”者在心理上不屑于“中国的”原因 是因为他们以为非“现代”的便不是“世界性”的与“国际性”的。他们不肯看清这个“现代的”其实是“西方的”甚至主要是“美国的”。但“世界性”与“国际性”是很富魅力的字眼。我以为“世界性”、“国际性”或“现代艺术”等等，皆为向西方潮流妥协依附者，求助于堂皇的口号以掩饰其逃避承续发展民族文化之历史使命，并以之补偿其民族文化自卑心理之产物。

日本作家处于西潮汹涌的“现代”，有“忧国”二字出现，且有以身殉道的行为；我们所处之境更加可忧，但我们没有这种观念与行动，我们却有的是摇旗呐喊以作西潮之声援者。索尔仁尼琴被放逐而感到悲痛 我们“现代艺术”对于“中国的”的自弃 似乎甚不惊觉 未悟其悲哀！

有选择的吸取西方营养

试看我们多少“现代艺术”家 以得到洋人肯定而沾沾自

喜以求得外国人的品题而自觉身价百倍 国人也每有此“认同感”我们有多少有抱负的青年艺术家 竟不惜迎合西潮 以能在西方诸国艺坛争一席之地为最高理想；我们参加国际美展 尽量迎合西潮 以乞怜于一两块铜牌与银牌金牌 而我们便为这种偶尔像轮盘上中彩的“奖”而欢欣不已。国际间得奖总是好事，但艺术不是体育或其他竞技，其成就无法作数字上客观的权衡。如果我们为了得奖而丧失我们自己的独立的艺术思想与艺术风格，等于丧失了我们作为一个文化大国的自尊，我们是否宁可放弃得奖的企图只求参展？如果不同于西方的“现代”风格而无法入选，一个有尊严的民族是否应该放弃参展，另谋他途以达成文化交流之目的？（比如国立历史博物馆时常在外国举办的“现代中国艺术展览”。）

我的论点，可能有某些人以为我在提倡“国粹”否定“西画”。我在此要说明。我以为任何伟大的文化，在历史上皆有“混交”的成分。外来文化之刺激，且常激起更活泼的生命力。西方的油画，不但可以作为本土绘画一个刺激与吸取新营养的对象 而且油画本身在中国 亦大有其发展生根的余地。胡琴顾名思义非本土所有，而今成为中国乐器之一部分；佛教本亦非中国之产物，而所成为中国之禅宗，已成为中国文化之一部分。我们从“五四”前后引入西画 初期的几位大师如徐悲鸿、刘海粟、林风眠等 有意吸取新营养 使中国传统绘画注入新血 而且已有了不可抹杀的成就；就油画本身来说，他们有志创造一种中国的油画，故以西方写实主义与印象主义之基本表现方法来创作 虽尚幼稚 但那是开路的工作，一种初步的尝试。因为时代的隔阂，我们大多数人所见不多，且以徐悲鸿的“田横五百士”一油画作品来观察，我们可以看到一位有抱负、有见识、有自尊自信的中国近代艺术家，创造中国油画风格的热心与苦心孤诣的成就。我们看看徐悲鸿的后一代 谁有此志节、有此抱

负、有此见识与自尊自信呢？不仅如此，且有人抹杀他们的成就，有“民国以来的美术史只有一片空白”的狂言，比较公正的评价，还是怪罪徐悲鸿没有把西方现代绘画全般肯定，使中国近代艺术的西化不彻底。不错，徐悲鸿没有像意大利人，到中国来自称“臣郎世宁”那样融入法国现代绘画的潮流中。作为一位美术教育家，容或有对西方美术介绍不全面，且完全由一己的偏好作取舍的缺陷；但作为一位艺术家的徐悲鸿，我以为以他自己的见识与判断，有选择地吸取西方艺术的营养，正是一种正确的、不盲目的态度。而他始终以中国艺术传统的继承与发展为职志；为中国美术的新道路寻求方向为目标，他的成就容或未臻善美，他的贡献与抱负，无论如何是肯定了的。在不肯向西方称“臣徐悲鸿”这样的艺术家的面前，后一代某些以拾西人唾余洋洋自得，以最现代的西方抽象表现主义与超现实主义、新写实主义等画派为马首是瞻的“现代画家”，我们不觉得都成为侏儒了吗？而郎世宁成为中国美术史的一朵奇花异卉，他在意大利美术史上被认为是意大利近代大画家吗？

我们能不深切反省“现代中国艺术何去何从？”

我们能不将中国艺术的前途与中国未来的前途结合起来，在一个大前提下来思考吗？

我想，我们如果有人不理解索尔仁尼琴遭放逐后的悲痛，便无法惊觉自己对民族文化与中国艺术的自弃与自卑的悲哀。

一九七四年四月

【“世界性”的幻觉】

现 代 主 义

十九世纪以来，科学由纯粹学术的研究进入人类实用生活的应用，造成一百多年来世界急速的变迁。当“科学万能论”高唱入云的时候，的确也带给人类一种新激素与新希望。所谓“新思潮”就是西方文化中科学的发达所引起人类世界的变迁而兴起的全新的意识形态，反映于文学与艺术上者就是“现代主义”的勃兴。这个“现代主义”内容也五光十色，要皆以西方感性文化在机械时代的虚无感为出发所建立的反传统的新文艺。西方“现代主义”并非没有辉煌的成就，但与上一世相较，似乎不能伦比。然而，“现代的”文艺虽无法在理念的崇高与坚定以及打动人类心灵之深邃恒久上与传统文艺争胜，却在现世凡间制造了一股如怒潮狂飙似的声威。没有被这声威所淹没者，在现代世界确如凤毛麟角，如激流中的砥柱。这种人因为具有“现代的觉醒”之外，又有传统的理念，一种历史意识，如英裔美国人艾略特（T.S.Eliot 1888—1965）。而这个怒潮狂飙似的“现代主义”之所以所向披靡，乃因为现代技术的功效所促成。这个技术就是所谓“大众传播”（在此包括印刷、电讯、广播、电视、交通等）。杜陵（Carl van Doren）在《现代文学及其将来》中说：“苏格拉底的听众，只有阿哥刺（Agira）为古希腊

的人民大会 的几个国民 西塞罗 (Cicero) 只有那些开了各种委员会之后抽空走的元老们……苏格拉底在一千年中所得的听众，还不及萧伯纳现在一时所得之多。”此书出版于二十世纪上半 今日大众传播与世界交通之发达 又远非以前可比。这个“现代主义”借大众传播无远弗届、无孔不入的技术力量 汇成了空前巨大的声势 是难以抗拒的“潮流”。如果不肯大量放弃民族意识与历史传统以及个人观念，不肯追随这个强大的“现代的主流”，便很难是“现代的”、“前卫的”，当然就不具有“世界性”。

这一切切实都只是“西方现代的”，而其来源——不论是思想意识或表现形式与传达技术——乃是西方近代科学的影响。我最欣赏罗素所说的两句话：“机器是撒旦 (Satan) 的近代形式；科学的成就，是增加人做齿轮的寿命。”站在文学的立场 我真怀念手抄本的时代 读者可能是很少数的人 那时著作与读书均为一种极崇高而庄严的事，比起现代由机器粗制滥造的百万人的“文学”不知要高多少。“现代绘画”幸而无法全以印刷代替 但比起以前的绘画 是一种心智的衰退 尽管它声势浩大。美国当代保守派大师安德鲁·怀斯 (Andrew Wyeth) 说：“五〇年代的今天抽象画是占优势的，但实在说，我无法想像今后四百年人们瞻仰这些抽象画时会鞠躬致敬。”

变革即进步？

近代西方文明的傲然自恃 所依恃者一为数量，一为效率，此两者皆可以数字统计为权衡准则。在技术上之进步无可置疑，然在精神价值上的破坏也无可怀疑。由于科技文明的“进步论”所引起以变革为进步的幻境，影响于人文思想的便是新思潮不断的激荡，到了求变革而失去理性的地步。最浅显的例

子便是“上空装‘腻了便有‘裸奔’不久‘裸奔’也不成其为新奇进步，今日《联合报》又有美国威斯康辛大学学生流行“人坐人”的新怪癖。变革可以是进步，但也不一定。变革与进步是两个没有必然关联的概念（变革是一个事实判断；进步是一个价值判断）。何况进步对于人生幸福还不一定成为正比的关系，而文学与艺术根本就无所谓“进步”。把猪群赶进工厂便成香肠，在技术上是一个了不起的进步，但在野外以柴薪烤肉撕食的落伍还是令人趋之若鹜。只有在上班的时间才不得已以“进步”的香肠夹三明治充饥，要享受“落后”的烤肉还得等假日的郊游。在文学艺术上，进步的观念是更无意义的，谁能说现代诗比古希腊的史诗进步？或说现代绘画比拉斐尔或米开朗基罗为进步？技术上的进步或许是有的——用打字机写诗与用喷枪作画，是现代文学艺术家最“先进”的技术，比用鸦管笔、羊毛纸与鸡蛋调颜色确在技术上大为“进步”——这种“进步”对文艺本身的品质有何意义？既然“进步”没有意义，“前卫”两字也就没有意义了，对于赶不上潮流，便是保守与落伍的恐惧与惶急，充分表现了对西方现代主义盲目崇拜与附骥的糊涂与可怜！

上述西方现代文明所造成的新潮之成为“流行”（*fashion*）的观念，借着物质主义的大众传播所造成的威压，以及对“进步”的幻觉，构成了现代文学艺术家追求“世界性”的谬想。对于东方“弱小”各国，承认“世界性”便因一种民族自卑心理为其前提。而所谓“弱小”、“落后”与“未开发”或“开发中”云者，乃以统计数字为权衡，以现实的力量（主要是经济的力量）为标尺，似乎过于“唯物”。经济小国而为文化大国之说，实为完全可能之事，值得盲从西方者三思。

我们近百年来受到国际帝国主义政治上与军事上的侵略，在苦难中，但民族精神却更加振兴；现在受到经济与文化的侵

略 实际生活不但不受苦 且有实利 民族精神却麻木了。政治上的民族主义，以求民族生存的独立与自主，今日还是中华民族首要的奋斗目标，而文化上民族精神的维护与发扬，更为何等重要。世界若到大同之日 民族精神、民族色彩还是永远可宝贵的、文学艺术重要价值内容之一端 所谓“和而不同”是民族的 才是独立创造的 便是“世界性”的。

有人误解文艺民族性的提倡，便是题材与视野的自我限制。以为局限于一个民族古者陈旧的事物为对象，便是“民族性”的表现。须知“庙宇、水牛、京剧、脸谱、舞龙……”等等民俗的题材 固然可以作为对象 但不能以为此等题材之表现 便是民族精神之表现。民族精神表现不以题材为唯一的手段，而民族精神也应在不同的时空条件中得到新因素的刺激而有新生命、新发展 不应是僵化的。所以“国粹主义”一样不是一种健康的态度。对于过去时代的文化中那些已不适合现代环境需要的“遗形物”（*vestiges or rudiments*）的拼命维护 是漠视文学艺术在新时代应有发展的复古主义。这与提倡文艺的民族精神是绝不相同的。我们的态度，既反对盲目追求以西方“现代主义”作为“世界性”的模式 亦反对顽固的传统的因袭。

看不起自己“贫困”的家园出走的浪子 似乎太势利 没有重振家园的壮志 似乎太卑屈。是浪子 该回头！

一九七四年四月

【中国艺术的传统与现代化】

成功大学六五级毕业联谊会安排了一系列学术演讲，以“中国现代化”为主题，分别以文化、经济、政治、科学、教育、艺术等等方面请专人担任。日期从四月十二日至四月二十二日，隔日一次。他们邀请我的讲题为“中国艺术的传统与现代化”。我因人在纽约，未能应命。我多年来所写作，大致皆与这个题目有关涉，都已收入我的两本书中。但为了感谢成大同学的邀促，我乐于写这篇文章，谈谈对这个大题目的浅见。表示我对成功大学这一盛举的激赏与共襄之忱。

传 统

“传统”一词，在现代似乎包含许多“贬义”。落伍、破败、迟滞、保守、腐旧、陈滥、束缚……都可由“传统”一词产生直觉的联想。这些联想并非“传统”这个事物本身自来必然的产物，而是现代人对“传统”的理解与评价所产生的。另一方面，因为有了“现代”这一个概念的对峙，有意无意之间，“传统”与“现代”成为一对近于反义的词组，遂改变了我们对“传统”与“现代”两概念之客观的认识，使我们不期然而然地掺杂了直觉的主观判断。从这一点来说，语言自身的特性与局限性，实在常常成为正确思维的妨碍。

“传统”应该指的是一脉传承的文化系统。“传承”所指的

自然是长期历史时间中的演进与 嬗递；“统”所指的当然不是零碎琐屑，而是成为和谐整体的架构。所以，“传统”一概念客观来看，它只是对一个存在事实的指谓，初无价值判断的涵义。

现代人在行为与意识上很难客观地对待“传统”，除极端保守与激进之外，对于“传统”这一事物，大概是“有者厌弃，无者自卑”。这种各走极端的现象，实在是饶有研究兴味的事。有长远历史文化传统的国家，背负了太沉重的包袱，成为奔向现代竞相追逐的“进步”之阻碍，故“传统”价值的估量，负数居多；历史文化传统短缺的国家，仰视像中国与欧洲国家那样久远的文化传统，而对自己的历史的短浅，未免有一种“未成年”的自卑。他们对“传统”之艳羡之情，自然对“传统”无所贬抑，且努力建设他们的历史以成传统。譬如在美国的中国人，看到美国人把他们一百年乃至只有五十年以上的器物家具列为古董，高价买卖，常觉得好笑。我们可能不大体会得到他们对传统的渴望。美国人标榜他们立国的精神常提到林肯、杰弗逊等为美国传统立基的伟人。而标识美国区别于其他国家的“美国梦”揭示美国文化独立的爱默生思想、美国哲学杜威的实验主义，以及所凝聚形成文化上的美国主义、美国生活方式，俨然觉得已经成为一个自成系统，有历史可追溯的传统。

美国是近代世界最幸运的国家，因为近代不到二百年的岁月中，她正赶上西方科学开始成为经济技术来源的时代。从欧洲移殖而来的西方文化在北美洲这一片肥沃的大地上迅速建设了一个富足、自由的美国。在现代的光荣使她很快地弥补了传统短缺的自卑。甚且可以说因为没有传统的历史包袱，才使这个年轻的国家扶摇直上，俨然形成一个现代文化的典型范式。

所有“传统”在这个“现代文化模式”之前似乎显得暗淡无光。而厌弃传统的第二步，便是文化上的自卑感。因为传统既

有了一个新形成的对立面——现代，便产生进步与落伍相对立的涵义。而这个由西方文化所产生的美国文化，它的强大特征正在数量与效率上取胜。所以，尤其对东方的传统文化来说，这种对立的彰显，造成巨大的心理冲击。

现 代 化

在各种中国现代化的论述中，对什么是“现代”与“现代化”，经过数十年来中西文化论争之后，今天在理论建构上虽仍未成熟，但是中国的“现代化”不能是“西化”，更不能是“美国化”。这个基本观念上是被肯定了（劲草公司出版的《中国现代化的动向》，在目前说是在这方面研究最用心力的学者专家们的论集）。

“现代化”在不同的文化上，必然因国家历史、传统、民族性、地理环境种种不同因素而不尽相同。换言之，“现代化”有其共同的本质，也必各有其相异的特性。而“现代化”的重点虽在工业技术与经济政治，而所涉及自然包括整个文化彼此相关的各类项。遗憾的是我们在中国现代化的讨论中，很少把哲学、文学、艺术在现代化过程中作为一个文化整体的重要构成环节来展开讨论。讨论中国艺术在中国现代化中所应有的理想、观念与趋向，以及在文艺批评中站在中国文化现代化的观点上来进行的几乎可说绝无仅有。

中国艺术在目前来说，传统与现代的对立，仍然是一个令人可忧的现象。西化（更明显的是美国化）与复古两极的分裂与对峙，使中国艺术的现代化建设受到严重的阻碍。严格地说，五四时代复古与西化的对抗，也即是中国现代化运动初期的老问题，在今日中国艺术中仍未解决。现代中国艺术共同理想的认同与建立，仍受困于这个两极化的断裂而无法达成。

造成这个可悲现象的原因，或可有广泛的多方面的因素，但就艺术教育与艺坛、社会及艺术评论这几方面来观察，可以略举下列各点：

首先是艺术教育中传统中国艺术与西方艺术的分立，是促使复古与西化两极对峙之重要原因。在美术教育，国画与西画的分立，不论从观念到技法，都局限于全盘复古与全盘西化的固定范围中、中国画的教学与创作 没有现代化的自觉、启示与策励；西洋画的教学与创作，则没有中国化的自觉、信念与抱负。中国画永远只是古代中国画的因袭，西洋画则只为西方艺术的模仿。在现代中国社会中，艺术教育与艺坛的创作同时并存着这样两个各是其是、界限分明的极端，追求中国文化现代化的共同目标在艺术界与艺术教育不成其为热切的使命，而显示了可惊的冷漠与麻木。

其次 对于中国艺术的精神、内容、技巧 在研究、传授和学习上 都流于肤浅化、概念化与公式化。重临摹、轻创造。传统成为一套僵化的束缚，使后学者对中国艺术不是缺乏深入体认，便是造成成见与鄙视。

其三，盲目崇拜西方，错误地以西方现代主义为世界性艺术之范本，并以之为中国艺术现代化之目标。西洋画主要以油画、水彩与素描为主 在中国风行已久。但因画家们缺乏建设现代中国艺术的自觉与抱负，长久以来，都以西方画坛各流派的兴衰交替为依据，逃脱不了印象主义、立体主义、超现实主义、抽象主义、新写实主义等流派的轨迹。操作西洋画工具材料的中国画家，如果有将外来新品种中国化的魄力与抱负，现代中国艺术势必在固有的范围与基础上，会合西方的传统，借鉴西方的现代 而有更辉煌的成就 绝无今日“西化”与“传统”对立断裂的现象。

其四，复古主义对现代化之冷漠以及社会上层对复古主义

在情感上之依恋，一方面保护了以保守传统为满足的复古派，一方面也造成有创造力与雄心的青年一代因彷徨失望而以西化为手段来表示对抗。

其五 严正、有深度与权威影响力的批评一直未能形成 艺坛缺乏一个匡导力量，而现代中国艺术的理念亦无法建立。

最后一点，我们的艺术从事者与学术思潮的脱节，便自外于中国文化现代化这一整体观念之外。复古与西化两极的虽对立而相安共存，毫无共同理想认同之渴望，是最奇怪而可忧的事。我们可以常常看到完全模仿中国古代绘画的作品与最美国式现代主义的作品共列一堂。如果艺术最能显示一个国家民族的心态 那么 从艺术现象上去考察 我们当可明白我们社会在现代化过程中，尽管生产技术与经济制度等方面已相当现代化，但是在心理上还处在极不和谐的两极对峙之偏执中。

现代化需以传统作础石

没有一个现成的“世界性的文化”模式可供我们抄袭，自然也没有一个“世界性的艺术”应成为我们俯首帖耳、亦步亦趋的对象。我常说世界性统一规格的艺术是没有的，但基于人性的共同基础，文化与艺术超越人种、国界与时间的普遍性因素 艺术本来就有其世界性。

复古主义固然可以造成现代化的迟顿，但复古主义很难吸引有创造力的新血轮，优秀的传统必后继无人。我们当前艺术界的重要课题，应当为如何对待中国艺术传统的问题。

传统并不与现代化对立，而应成为由昨天经由今日进入未来的前浪与后浪 互相承接。了解传统 便是了解昨天；了解创建中国文化的先人的成就，就是了解我们过去光荣的所在以及误导传统引致我们失败的所在，亦即了解历史。

最近联合副刊刊出余英时先生的《反智论与中国政治传统——论儒、道、法三家政治思想的分野与汇流》(今年一月十九日起连载七天)实在发人深省。我们对孔子那么尊敬,每年在孔庙的祭典那么尊古炮制,但有几人对孔子及儒家有真正的了解?……我们只得承认,我们忽略传统,厌弃传统,毁坏传统,实在因为我们害怕暴露了我们对传统的无知。我们的历史影剧歪曲或乱编历史,我们有许多人尊中国画末流的技巧在世界各地作江湖卖艺式的“宣扬文化”(外国人总不明白创作怎么可以不断表演,而且数分钟即完成一幅画?)我们的传统国乐比韩国与日本落后,我们的传统音乐如周代雅乐、汉代乐府、唐代燕乐以及近代的民间音乐(如地方戏曲、说唱艺术或民歌)的整理与研究尚未开始,近乎让它失传或自生自灭(许常惠先生去年八月五日在《中华日报》有《代表时代的民族心声》一文作此痛心的表示)。……我们对于传统的轻视与毁弃,实在到了惊人的程度。今天研究中国古典小说、中国美术史、思想史、近代史等等中国传统学术的重镇是在国外。台北何时成为汉学的中心?首先不问当权者的魄力与决心,且问我们现代的中国人,我们的知识分子与艺术家们有多少人认识传统的渴望与钻研传统的苦功与热诚?

中国文化的现代化,标示了既是中国的,同时是现代的。这是一个包含了特殊性与普遍性,兼及中国民族文化的独特性与世界现代文化的共同性的命题。“中国的现代化”就不是美国的现代化或苏俄的现代化,自然亦不是日本或其他各国的现代化。而在现代化使民族文化获得文化认同的根本,便是以传统作为基石,虽然传统须经过我们的整理、发掘、重估、批判而作创造的发扬与合理的裁汰。

把现代化与传统对立起来,这一错误使我们在艺术、生活与审美上表现了一种非理性的、浅薄而不健康的心态,便是把

时髦当作现代化。而当代创造时髦 推广时髦 以时髦来鼓吹文化上的沙文主义，使“落后”国家就范作俘虏者，当首推美国（巴黎已不大能招架得住了）。“时髦”一词以前喜欢称作“摩登”原是英文“现代”的音译。在艺术上 从美国的普普艺术、欧普艺术、抽象主义到现在流行的照像写实主义，岛内许多“前卫”的“现代画”都比照美国时髦 竞相追逐。而牛仔裤、热裤、高跷式的厚跟鞋、长发、大胡子、花衬衫……大概纽约的流行热快要“换季”之时，台北已“接演二轮”。生活形式的选择，自然不必加以非议。但是如果从文化心理来分析，艺术思想与审美趣味以美式时髦为趋附，不但不是中国文化所预期的现象 而且实在表现了近乎文化殖民地的可悲景况。自然 依附时髦只是一部分人的行为，而且日本、中国香港及其他国家与地区 这种情况也普遍存在。这自然可说是非西方国家 尤其是东亚地区在现代的普遍现象。但是 如果我们以文化大国自许 我们必不肯以凡传统所无、时髦所有者 即以为“现代”。

一九七六年二月于纽约

【“中国绘画现代化”访谈录】

绘画九题答客问

民生报记者管执中采访

管：您一直在关心中国绘画的前途，也一直在强调“现代中国画”。相对于传统的中国画而言，“现代中国画”具有什么特别的意义？

何：我十多年来提倡建设“现代中国画”，一方面以之与盲从西方现代主义来的“现代画”相颉颃，一方面企望传统中国画突破陈旧僵化的内容与形式，使之发展并赋予现代化的意义。我特别强调中国画的现代发展，必然要与中国文化的现代化共其方向，不能自外。全盘西化与倒退复古都不是中国文化生存发展的正确方向，也不是中国艺术的方向。画坛上一直存在的两个偏极的对峙，是当代中国画发展受挫的原因。

所以，倡导“现代中国画”目的是在于矛盾冲突的融合，使时代性与民族性成为一个统合的新风格。文化的演进不会回头；而生硬照搬，把外来文化与本位文化拼接，也不是文化发展的途径。因为外来文化如果不能融化在中国文化中，不是“出主入奴”（即反被外来文化所同化），便是为原来文化所排拒；不然，外来文化也无法在原来文化中生根茁长，便将枯萎。艺术是文化之一部分，不能例外。“现代中国画”是从整体

文化意识中产生的观念，没有炫奇之处，是很平实稳健的一个观念。

管：我们既明白艺术应有其时代精神，而“生活的现实面”应不应该是重要的表现对象？如果答案是肯定的，请问：艺术的所谓“时代精神”究应作何解释？

何 艺术的时代精神 在艺术作品中的呈现 可以有“显”有“隐”可以是开门见山 更可以是隐晦曲折。某些题材的现实性较高 某些较低。现实性高的题材 可能时代精神较彰显，反之 则可能较隐晦。比如描写台北街景 现实性较高 时代特点就很明显。但艺术的题材现实性高，绝不保证作品的时代精神一定比较强烈与深刻。一幅造境出自想像的作品，虽然不是现实题材，但如果能映现出现代中国人的心境，能表现现代中国人的感受与观念，虽然幽邃隐晦，其时代精神或更比彰显的更强烈而深刻。比如八大山人的鸟 桀骜不驯 零丁傲岸 比较一幅“反清复明”的宣传画，虽无彰显的时代呼声，但时代精神更深沉而感人。

“生活的现实面”要成为艺术的内容，还须加以高度的锤炼，才能成为艺术。一般人以为要表现时代精神，就必须“反映现实”，就必须描写生活中的场景，这是对艺术的误解。试问若果如此 明月、流水、花鸟、山水怎样具备“时代精神”？既然不是现实生活中的富时代特色的事物，岂不统统应该抛弃。事实不然。“时代精神”虽可以因题材的现实性而具有 更可以因作家的情思、观念以及艺术手法而赋予非现实性的题材以时代精神。同是山水，北宋的崇山峻岭、壮伟磅礴与南宋的残山剩水，分明气象不同。

艺术的时代精神不同于历史学、政治学、社会学所描述的那样具体而清晰。持急功近利态度的人，总希望艺术像镜子一样反映现实 但艺术不是政治学、历史学、社会学。艺术如果不

着眼于整个时代气息的体验与表现，而企图具体清晰地说明时代的现象与观念，成为现实的记录或被动式的反映，则艺术的想像力、创造力将降低，艺术价值也将降低。

艺术的时代精神除了在于表现时代现实的脉搏与气息之外，也在于表现了一时代的趣味倾向、审美的情调。时代精神在艺术中有时是体现了美学的时代性格。造型美术在形式上即有其时代精神。最粗浅地说明可举唐人的肥硕为美，近代以瘦削为美做例子。自然，形式美感的趣味倾向之变迁，还是来自时代的风尚与人生情调的相异。形式不能脱离内容而存在。形式也有时代性。

错误地理解时代精神在艺术中的涵义，以为现实性越高，时代特色越彰显，艺术成就便越高，那么，宣传画、讽刺漫画与照片，便最具有这个资格了。其实，艺术的时代精神是在于一个时代的精神哲学（人生的情调、心境、时代的气象等）的呈现，往往高于生活的现实面所呈现的表象。纯粹的绘画艺术不可能为摄影与漫画所代替，其理由在此。

管：对于中国画面上出现道袍策杖的古人，或飞机汽车的现代交通工具，您持着什么样的看法？有人以为这是过与不及的表现。依您的看法，怎样才能够把我们当代人的生活、思想观念，很自然地融进中国画里去？

何：沿袭古代的审美情调与形式技法，自然画面非古人不可；以为“时代精神”仅在于题材的现实性，便有飞机汽车出现。我觉得绘画的思想观念与感情趣味若不同于古人，山水中安放道袍策杖的古人便格格不入；没有通盘的“创造”，即使在古意盎然的山水中安置几个现代人物，也徒见鸡兔同笼的滑稽而已。至于飞机汽车，不是不可入画，但以为画上飞机汽车才能“反映时代”，才具备“时代精神”，便是肤泛之见。

绘画的题材，虽不可限量，但总以能“迁想妙得”、“感情

移入”的对象为佳妙。如果不能从烟囱与马达上引发想像或联想，烟囱与马达总不会是最入选纪录的“题材”。在表现生活场景的作品里，偶或必须有飞机汽车之类的事物出现，那么，飞机汽车的造型与表现技法，必须与该作品构成一个完整的、有机的生命。如果在传统山水中硬安插飞机汽车，不但不协调而且徒见浅陋。我还是一句话：时代精神、现代人的思想观念的表现，绝不是依赖现代事物的描写而可获得成功。艺术不是形而下的、工具性的东西，整个创造性的造型的成功呈现才足以反映作家的人格与时代的精神。

管：您的绘画，在布局上显然与传统不同。如果我的记忆没错，您好像不大欣赏中国画中所谓“空灵之美”，您不以为“空灵”是国画很重要的因素吗？（当然不是指那些假空灵之名制造噱头者；那只是“空白”而已。）

何：我认为“传统”应是一条有源头、有去向的活水；“传统”一直要演进，不是死的、固定的。中国画讲空灵，是虚实的一种，是对比而来的。没有重实，何来空灵？空灵只是相对的。绝对的空灵，便成空白。一张白纸却不成其为“画”，尽管空而且白。唐宋的山水（且不说壁画）有空灵，也有重实，虚实相生相映。总的说，其可贵处在有结构，绝不是随便留大片空白，而可美其名曰“空灵”。元朝以后，文人画的发展，逸出绘画的常轨，逸笔草草，只重笔情墨趣，不大注重构图。

空白之滥，却可以大量题字，以炫诗文书法之能事。我觉得我们要惜墨如金，也要惜白如金。空白的泛滥成了“习气”，以“空灵”为护符，不重结构，不求整体构图之严谨，实在是把继承近代“文人画”的弊病而以为是“传统之精华”。唐宋人的严密结构，尤其“巨碑派”的作风，是传统在结构上的优秀所在。王蒙与龚半千、现代的傅抱石、林风眠等人，都是有意继承那个优秀传统的大画家。我从西方绘画中汲取营养，取法西

方构图 即一个例子。西画之重结构 值得我们吸收。我绝不无缘无故留一大片空白；画面上或大或小的空白，是一样用心经营的结果。现代人以空白的滥留为得计，是草率、马虎、求速成的借口。老子说“知白守黑”，黄宾虹很得其真义，曰“密不透风，疏可走马”。妄留空白，一张小幅也就成了“大画”，其实不无投机之嫌。要革除中国画的贫弱，烟霞满纸，不食人间烟火以及种种玄机妙谛的虚妄，我以为注重严饬的结构，是很重要的一大步。

管：恕我提出一个批判性的问题：我觉得在您的作品中表现的文学性远超过生活性，这跟您所强调的“现代中国画”的“现代”精神，似乎未尽符合，您的意想呢？

何：就您的说法，我以为“文学性”与“生活性”并不背道而驰。因为文学是由生活体验中来的。您的意思，还是离不了总觉得艺术得反映现实人生的生活；而且把现实、生活等概念，限制在民生的层面上。

我以为现实、生活本身十分广袤。一只小鸟、一座山与一群人在赶车上班，一样是现实，一样是人生生活中的存在的事物，而某种艺术样式与体裁，比较切近于民生的现实与生活（如小说、戏剧、漫画等），有些样式与体裁，却较不与民生的现实生活发生直接的干涉（如抒情写景的诗歌、乐曲、造型美术等），绘画是造型美术的首要一种。一切艺术（包括美术、音乐）的内容，都是思想与感情，故与文学的意义相合；以文字来表情、达意，当然是文学。若不用文字，而用绘画的方式，除非不想表情达意，不可能没有“文学的”内涵。

艺术的独立性不在于排斥“文学的”意义，而是在于强化该艺术的“语言”（即技巧）的表现力，不使沦为“文学”内容的图解。绘画不是文学的插图，就要求画家独特的运用形、色、线条，使之建立一个独立的“造型世界”。但这个造型世界的

意义，与文学世界的意义并无二致，因为两者俱来自人生的体验。作品非常“文学的”，便必是非常“生活的”，故必也非常“时代的”。因为“生活”有其时代的特色。作品缺少“生活性”，必是非常“概念的”或者“背离人间现实的”，则必不可能是非常“文学性的”。所以我不以为“文学性”与“生活性”有何矛盾。

理论上如此，但我不敢说我的作品必然十分“文学的”且又“现代的”。我只是希望观画的人不要以为凡画必以民生生活中的现实（即“第二自然”——包括人工制造的道路、工厂、建筑、器物、都市等等）为题材，才具有“时代精神”。我以为题材无新旧，无进步与落伍之分。李白说今月曾经照古人。月亮、山川等千古题材，一样可表现出不同的“时代精神”来。端看作家如何取舍、如何想像，寄托什么感情，启迪什么意念，采用什么方式与技巧去表现。

管：有人说您的画“变”的速度太慢，不像您的文章那样犀利，您自己的看法呢？

何：艺术形式的变化，完全是因为时代与观念的变革而来。时空不管如何变迁，人生、生活、人性总有其内在的稳定性，所以艺术形式的演变，是内在稳定性与外在的变异性统一的结果。为形式的变而变，是浅薄的形式主义。西方自近世以降，形式主义、虚无主义支配了艺坛，激发了现代主义中大多数“形而上”的荒谬的艺术。影响所至，凡沾染西方艺术唾余的地方，皆以“变”为艺术创造的要领，以千奇百怪为创造的本义。

我以为一个画家与诗人、文学家、学者一样，有他自己的方向，有他自己的道路。他不断往他所向往的目标一步步往上走，以达到最充实、最成熟、最卓越的峰顶为至上。艺术不是变戏法，更不是广告与时装。没有崇高的理想与坚定的目标，而

不断“变”，只是商业性艺品的噱头，以新闻性的怪异来引起大众的注意，哗众取宠。“现代主义”的艺术只是西方大都会畸形的文化。我们颇有不少模仿西方现代主义噱头的画家。那只是自欺欺人。

我觉得艺术的“变”，一是出自本身内在自然的需要，一是发自文化意识所驱使的使命感，即理性的解悟所引导的创造性的“变”。而艺术上的修炼绝无“大跃进”之可能。艺术家如果对艺术够真诚，且具备相当充实的文化意识，他必感到艺术的宫殿是通过一砖一石来建造成功的。那些见异思迁，不断变换设计与材料，必只是儿戏，对艺术只是亵渎。

我的文笔力求公正无私，而且不肯说敷衍的话，便给人一个“犀利”的感觉，其实是过奖。而我的文章所建构的个人思想，也与我的画一样绝不朝三暮四，追逐时髦，自相矛盾。在艺术思想上，理想总是较高，实践总自叹不如，这也是很正常的。我的画可以说是在理性认知指导下的感性表现。今年我的创作自觉有某些“变”，但主导思想还是一脉相承。艺术是一生的事，我不肯毫无原则地为变而变，有一些“弄潮人”大概会失望。

管：您以为中国绘画在内容与形式的表现上，该再有什么突破？

何：我觉得现代中国画不仅包括水墨画，也包含油画、水彩、版画等其他外来的画种。古老的传统中国画要“现代化”，外来的画种要“中国化”，共同成为中国绘画的品类。

在内容方面，现在除了以西方现代主义的思想意念为内容（如视觉主义、观念艺术、抽象主义等）之外，便是以摄影写实主义来表现对业已凋退的残旧事物的栈恋。前者是崇洋、是附骥，后者则是观念感情上的复古——虽然它运用袭取自美国新潮的超写实主义的形式。至于传统派的画家，还在画古人

的烟寺晚钟、枫林晚坐、山堂听雨、红袖翠荷等老题材而毫无新意（传统泥古派不一定是老先生，青壮年一代也大有其人），在内容上说更是苍白贫血。

盲目依随西方与酣醉于复古的幻梦，不论内容与形式，皆不是现代中国画的道路，如果不能有所突破，中国绘画的前途还是云遮翳障，迷茫得很。

每一个真正有创造力的画家都要亲身投入现代中国画的建设工作，自寻生路。只要大方向能予认同，即使各走各路，结果必殊途同归。千百种风格，都应成为现代中国画壮阔的大道上怒放的百花，争鸣的千鸟。我个人在创作中的体验，要谋突破西化与复古的樊笼，首先要有自己的绘画思想。一切继承西方什么主义、什么流派或继承过去什么上海派、岭南派，而不能兼采中外之长，放怀接纳，匠心熔铸，却门庭自囿，沾沾自喜，都不大有什么希望。

有了自己的绘画思想，便要在题材的寻觅上与处理上有所突破。再次，便要有一种清新独特的情思注入题材。情思与题材交融之后，就要以创造性的技巧来达成表现的使命。所以任何现成的、固定化、公式化的主义或派别在创造中都不能直接派上用场，不经咀嚼、消化的技法，只是匠家制器，距离“画家”尚远。而技法上的突破，断不是弄巧玩奇。以水墨来画照片，以画布来画泼墨，都是走捷径而已。

这个问题，我只能在观念上概说如此，因为内容与技法是每一个画家要艰辛探索的。我的具体经验不一定合适于别的画家，而且篇幅所限，恕不尽言。

管：您也是知名的画家，怎么始终没见过您当众挥毫表演画技？为什么？

何：我以为所谓“示范”只在教学上可能，且只是技法的阐释而已。画家当众表演书技，霎时间完成一幅完整的作品，

在我是不可思议。因为一个画家的可贵，在于他的创造，而表演“创作”，其实只是“背诵”一种固定了的公式，这种“绝活”，不是艺术的行为，我自己在创作中最怕有人在身边窥伺精神不集中，下笔便不知所云。在人群中“创作”多少要养成一套不假心思而能速成的“惯技”。古人以为熟不如生。熟而不思则为“习气”。表演挥毫其实只是“习气”的展览。我不以为这种行为对艺术的发扬有什么益处。在国外表演，则徒然暴露传统中国画在近代以来的积习难返，使人觉得“中国画”之无尊严而已。一个西方画家或艺术有修养的观众看了这样的挥毫表演，便要怀疑中国艺术的价值，因为用一套公式化的运作如何产生“艺术”？

有人可能以为我上面所说，皆因我反对中国传统艺术而产生的偏见。但不是如此。我不会说没有依据的话。我可以说，当众挥毫示范的做法，才真是反传统的。我们中国古代的画家，绝不是这样草率求速成。他们对艺术创作的虔诚与严肃的态度，我们在画论与诗文记载上，在作品的原迹上，都可领悟其中三昧。古人作画要明窗净几，甚至沐浴焚香。杜甫《戏题王宰画山水图歌》中说：“十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。”都表示古代画家创造的惨淡经营。

我曾听人家说林风眠先生作画，下笔虽快，但同一幅画，他要画一二十幅，挑最好的一幅留下，余皆废去；傅抱石作画闭门不出，外人不许入。徐悲鸿作画先得有草稿，再斟酌成画。挥毫示范是最近二十年间事，往往成为助兴节目，画家与观众皆乐此不疲。就传统来说，古人的认真还是今人应法式的。我的画要加染多遍，层层皴染，无法限时完成。而且没有新意，即无画兴，常常多日不入画室。在实际上与观念上，我都不能当众挥毫。我希望我们对这一个小问题，通过深入思虑，宜作取

舍。对现代中国艺术的发展 不论问题大小 皆不能轻视 而应有明晰的态度。

管：水墨的用具材料，国内画家常感困扰，您以为有哪些困难？应如何克服？

何：历史上的许多名迹，从其风格特性来说，工具材料的因素，绝不是无关重要的问题。甚至可以说，某画家用某种纸绢，是造成他的风格很重要的因素之一，换了另一种材料，便面目大异其趣。迁台以来，因为台湾盛产棉纸，所以造成了一种“棉纸的画风”，与宣纸或其他画纸的品味大有不同。棉纸有其特色，但墨色单调，日久变黄或起毛，影响作品品质甚巨。但棉纸易落笔，也助长草率之画风。近年来台湾画纸不断改进，已能生产较高品质的纸。但纸商把高品质画纸出口卖给日本人，对国内小额销量不感兴趣，使在台画家难有好纸，实在是艺术文化繁荣之一大损失。

而海关对由香港入口的内地画具材料严加杜绝，使画材画具更加难以获得。我以为画材画具不是大宗物资，更非食用或奢侈品，乃是文化发展的工具材料，似应特别宽限。这一代中国画家没有较优良的材料应用，将来留下的艺术品便蒙受巨大的损害，从国家民族文化长远的利益着眼，实在应允许有特别的对待。我们在此愿作建议，希望有关当局予以个案处理，以解中国水墨画家工具材料之困。则画家幸甚，文化艺术发展幸甚！

一九七九年六月《民生报》管执中先生访问

中国绘画现代化答客问 民生报文化版采访

何怀硕画展，昨天在台北春之艺廊揭幕。如果说，艺术作

品就是艺术家创作心态的投射，我相信许多人尤其是艺术界人士，必然会想问他以下这类问题：

“怀硕造境”，造境的涵义是什么？你是鼓吹中国绘画现代化的画家之一，那么，你的作品跟传统中国画有什么基本上的不同？你说西洋美术对你的影响很大，是什么影响？在艺术价值观念上，你不能认同抽象画的艺术价值，但是，你为什么又在作品中表现抽象的笔意？以下就是记者跟画家何怀硕访谈的记录。

问：你这次画展的题目是“怀硕造境”，可否请你说明你所说的“造境”涵义是什么？

何：现代中国画蕴含两个主题，即“中国的”与“现代的”。西方不论是古典主义、浪漫主义、自然主义、印象主义、超现实主义、普普乃至超写实主义，基本上都共同以西方写实传统为基础。西方绘画的缺点首先是太拘碍于现实（客观现象的真实），后来厌倦现实的束缚，进而破坏现实（如立体主义）以至否定现实（即现实的反动，如达达主义、抽象主义）。西方现代主义的千奇百怪就从这里产生的。西方式的“写实”与“反写实”，我不认为可以直接移植到中国画中来。另一方面，中国画的传统却从来没有西方严格意义下的“写实”，而是“物我两忘”，即物象的情态或画者的情意相交融。没有主客的对立，自然不会产生西方的写实传统。我的看法，中国艺术是“意象”的表现。我觉得我要继承发扬中国的艺术哲学，这“意象”是中国艺术的精髓。这也是我常说的中国艺术的人文精神的所在。中国画不曾出现像照相一样的客观表象的“真实”，也不走纯粹主观否定客观世界真相的“抽象”，乃是物我合一的，走一条超越主客观冲突纠葛的路。这是中国艺术顶高超卓越的思想。但是，我看出中国画没落、僵化的地方，在于“意象”成为套式化的固定模式，而以道德为审美判断的

极则。所以要使“意象”的内涵多元化 即境界的探求 要在传统以外努力开拓。西方的传统，不论在观念与技巧上，都可供我们多所借鉴。对传统精审的研究；以西方的他山之石来启迪我们，使传统在现代中得以向前发展，现代中国画的建设双轨的进程，必不可少。独特的境界的追求与营造新境界所必须的手段的探索，是我所谓“造境”的涵义所在，也是我体验融会中西绘画的心得与实践。

问：你是倡导现代中国画最力的画家之一，你愿意谈谈你的作品的技法、形式和内容，跟传统中国画有什么根本的不同？

何：一般而言 我主张“现代中国画”是由传统出发。固然我的画与传统有不同之处，但也不乏根本一脉相承的地方。最大的不同是因为我主张“意象”内涵多元化的开拓，故希望做到“陈言务去”（韩退之语），画的内容与境界 不应老在传统的古调上重弹再弹，而且也不应以道德内涵为唯一的“高格”。我以为人生宇宙极其广袤，世界尤其日新月异，对自然与人生，画家应常能领略、发现种种独特的情调，初不限于高山流水，君子高士。好的画家应凭借他自己的个性，他的人格精神，去揭示人生世界深邃的内涵，建构他独特的、创造性的审美世界。一草一木可以寄托画家无限的情思，在造型意匠上可以有种种的尝试。因此，在技法、形式上我一反传统的套式化 努力做无限的试验。我以为不同的意境、不同的画面 自应有不同的表现方法。传统中那些固定的皴法、线法……反复搬演，正是中国画僵化的主要原因。从构思、构图到笔墨的技巧，设色乃至款署，都要全盘考虑。所以我在构图与造型上不但有腹稿，而且有草稿。传统画法枝枝节节拼凑成画，绝难使每一幅画有其独特的生命。这些可能是我的创作与传统中国画较大的不同处，其他牵涉太多，无法尽述。我大量借鉴西方绘画，

不只在技巧上多所取法，在观念上也接受许多不同于传统的思路，以启迪创作的灵感，开辟创作的境域。对西方绘画的学习与研究，批判与吸收，促使我对传统中国画回头反省，决心努力于中国画的现代化。

问：你说西洋美术和文学对你的创作影响很大，那是一种什么样的影响？比如说……

何：画画虽然是我的专门行业，但我对古往今来中外一切伟大心灵的创造，皆极虔敬的崇拜、狂热的激赏。其实不只是文学美术，也包括哲学与历史等等；也不分中外。现在缩小范围，特就你所言西方美术、文学简略一说：我的精神营养来自许多方面，就西方美术文学而言，它们不但启示了我文学艺术的灵魂，而且使我懂得人生，帮助我建立对人生、对世界的看法。生命情调的悲壮，受苦的灵魂要经历艰难的磨练而后方能从火中如凤凰之再生；人生的凄美，可恋可怀，生命之庄严与坚韧……西方文化充满着激情，充满着力量、智慧与壮美，确给我极大的冲击。配合我少年时代辛楚的经历，西方文艺的这些内涵注入我的灵魂，我自己也很难说清楚我到底受到什么样的影响。我只能大略举出一串名字 比如莎士比亚、尼采、叔本华、法朗士、巴尔扎克、纪德、罗曼罗兰、陀斯妥耶夫斯基、契诃夫、哈代、海明威、英格玛·柏格曼、赛万提斯、卡繆、米开朗基罗、罗丹、孟克、凡高、柯勒维支、鲁奥、杜米埃、席勒、莫迪兰尼……（想到就说，没有次序，而且也越了界，很抱歉！）他们所表现的生命情调与人生境界很不同于中国。当然，中国的文学家我所崇拜的也极多，不多说了。这些名字，我对他们充满激情，如果没有这些伟大的灵魂，对我来说，这个世界实在太贫乏了。人生于古今找到知己，找到仰慕者，大概是至大的安慰和快乐吧。

问：你作品中的造境，多倾向于沉郁、悲怆、荒凉之美，这

种画境是来自你的宇宙观？人生观？或是艺术观？还是另有原因？

何：我想你所说的都是。

人生世界包含太复杂，太多东西，每个人总选择他所渴想的。就现实人生而言 财富、地位、权势、荣誉、欲望……各人按他所要的拼命竞取。就艺术世界而言，甜美、苦涩、快乐、悲壮，也一样各有所酣醉。先天的禀赋与后天的遭际，乃至体质、教养、体验、知识、观念……都使每个艺术家不会相同。艺术既不为讨人喜欢，或为卖钱而揣摩买者嗜好，也不为表现艺能娴熟而变花样，乃是艺术家心灵赤裸裸的自剖。“一幅画背后永远有一个人”（梁实秋先生为我第一本画册序中语），这很足回答你的问题。

问：你作画的态度非常严谨，每画必有腹稿，这种理性做法，会不会窒碍你在运作过程中“偶发的创意”？你认为作画之先 应该是“胸有成竹”吗？

何 创作的过程常常是非常复杂的 只有即兴的（extempore）在灵感的电光石火中妙手天成。诗人所谓“口占”。但文艺创作不能坐等灵感，即兴一挥。即使是天马行空，自由驰骋的李太白 他的《蜀道难》、《行路难》、《梦游天姥吟留别》等诗 焉知不曾“捻断三茎须”？我也不无即兴之作，但通常创作皆有草稿 反复推敲。在制作过程中，“偶发的创意”不但不会受窒碍，而且源源不绝奔赴笔下，尤其当我胸中为某一意境所充盈，忘却了一切的时候。严谨的构思必通过草稿来进行，但正式制作却并非机械的“放大复制”或“按图施工”。从立意到完成，为表现某一意境的强烈渴望所激动，每一步都伴随当时的“偶发的创意”在进行 非常复杂。我许多最好的画 连我自己也不易临摹，就因为创作过程不单纯，不可捉摸的因素太多 时过境迁 无法唤回当时的心境。

如果说艺术创造是人类有意识的“文化行为”，则“胸有成竹”是必然的。今人之所以对“胸有成竹”有所怀疑，乃因超现实主义之抽象表现有所谓“自动性”（*automatism*）技巧及抽象主义流行后对世人观念上的影响。就以西方绘画来说，不论古今，大多数称得上“杰构”的作品，岂不都是“胸有成竹”？

问：据我所知，你是不太认同抽象绘画的艺术价值的。但是，在你作品里，却时而出现抽象的笔意。这该怎么解释呢？

何：“抽象绘画”与你所谓“抽象笔意”是两回事。我之不同认同抽象绘画，是因为我认为绝对的抽象在理性的理解上固然落空，在感性的感受上则因无法与吾人的生活经验互相印证，也不能有具体的感受，更难以有深刻的感染力。关于抽象绘画的批评，无法简略说清楚，容以后再详述。你所谓“抽象笔意”与它不能相提并论。武侠小说常有“四两拨千斤”的说法。在艺术表现上言，真正完全地表现世界物象是不可能，也无意义的。所以艺术技巧的概括、省略、浓缩以及转化、象征等方法都可出现“抽象的笔意”。比如画天上的天光云影，画家三笔两笔挥洒而成，绝不拘泥于物象的繁琐与形式的绝对吻合。这几笔挥洒，因为提炼，因为表现了物象的神韵，就笔法而言，有抽象的性质。但“抽象笔意”的“好”，不是因为“抽象”，所以好，而是因为它能把对象的精神表现得更突出，更有力所以好。换言之，抽象笔意是为了把繁琐、杂乱的现实世界，使之化为秩序、和谐。使之呈现画家的理解，画家的审美趣味（*taste*），画家的人格精神。总而言之，这都归结到画家个人的风格特色上。单独看，任何一笔都必是抽象的，即使写实派也不能例外。合成许多笔，成为造型，成为形象，表达了对于人的世界中事物的观感与通过事物的关系组成了境界，它与纯抽象的绘画根本上有大区别。甚至我们可以说，没有一种笔意本

身不是抽象的，如果就笔法本身独立来看的话。这也就是之所以有人说抽象画只是画的一小角在显微镜下放大的缘故。

问：你认为中国绘画的艺术形式应该表现多样化吗？为什么？多样化的前提是什么？

何：当然是的！思想尚且不可定于一，而应容许不同的观点存在，思想才不致僵化，何况艺术呢。历史上，宗教或政治的强制，艺术的多样化不可能，便造成艺术最黯淡的时代。不过，对于艺术思想的批评，不能视为反对多样化的行为，相反的，不同意见的争鸣，正是多样化的表现。只有在批评的激荡之下，艺术发展才不致停滞，不致僵化。

多样化的前提，我觉得有一句话非常重要，即苏格拉底说的“认识你自己”。遵奉传统圭臬或盲从西方时势，便是不认识或看不到自己。只有在每个人有他独特的“自己”的情况下，才有多样化的可能。

问：再谈一个老问题吧，你认为所谓世界性（或国际性）艺术的条件是什么？中国画能成为世界性的艺术吗？

何：这个问题，多年来我说过多次，实在不必再赘述了。简言之，世界性是指艺术的成就达到的高度，不限于大国流行的艺术样式。即使一种民族艺术或个人创造暂时不能广为世人所共知，也只是一时的时空因素（比如国家地位不高、国力太弱、传播力量不够、未有足够的介绍与研究故成就不彰等等），卓越的艺术必是人类共同的瑰宝。如曹雪芹的《红楼梦》，虽然中国读者早已知之，但过去国际性的地位尚未建立。现在谁不承认《红楼梦》与莎士比亚一样是世界性的文学杰作呢？中国画与任何民族的艺术一样，只要它具备时代的气息、民族文化的特质、个人独特的创造，达到一定的水准，自然可以成为世界性的艺术。

问：谈谈你的个展吧。

何 我两年不曾在台北展览 这一次有五十幅以上的新作。我初步建立的个人风格 要达到炉火纯青 甚至登峰造极 恐怕一辈子的努力还不够 所以我不走‘为变而变’的路 而希望每次展出都有一些精进。年龄与阅历常使艺术家不自觉的有所变迁 那是艺术成长自然的结果。我不在乎艺术潮流的变幻 但我时时面对现代世界，不断省思。我觉得艺术是极端个人的创造，冶炼自己 铸造个人风格 是艺术家一生不懈的志业。

一九八一年九月《民生报》文化版访问

【西潮的反响】

鉴 古 观 今

西元一七一五年（清康熙五十四年），生于意大利米兰的郎世宁（Joseph Castiglione, 1688-1766）以兼长绘画的传教士身份到北京供奉内廷。这时候他年方二十七岁。开始时以西画供职，但因皇帝不喜油画，不得已只好顺势随遇，改学中国画。他大半生历事雍正、乾隆二帝，并受到二帝宠爱。乾隆三十一年死于北京，结束了他在中国五十年的漫长岁月。乾隆降旨给予封衔，他的墓志铭也刻载了谕旨：“……今患病溘逝，念其行走年久，齿近八旬，著照载进贤，另一位西人传教士之例，加恩给予侍郎衔，并赏内府银三百两料理丧事，以示优恤，欽此。”

在郎世宁之前及其先后同时，意大利传教士来华传教，陆续有人。自明嘉靖二十九年（一五五〇年）最早的圣方济各沙勿略（St. Francois Xavier）到乾隆之季的潘廷璘（Giuseppe Panai）筭，历二百余年，其间最闻名于史，最博学多才，也是第一位携带欧洲绘画真迹来中土者，是万历九年（一五八一年）来华的利玛窦（Matheus Ricci, 1552-1610）。他不但为中国的天主教始植其基，而且传西方学术与美术入于中土，也把中国介绍到西方。因而成为东西方学术文化交流的先驱。

从艺术上来说，郎世宁以及当时其他从欧洲来华的那一班

兼长绘画的教士，为取悦中国皇帝及中土人士，抛弃欧洲的艺术传统，强附中国绘画的骥尾，在艺术上的屈从与牺牲，诚为不智而无谓。艺术虽然可以互相涵染，互相借鉴，但是盲目的附从，丧失文化主体性的宗旨，终必因为民族性、历史文化背景的差异而成鹦鹉学舌或画虎类犬，艺术的价值自然微不足道。笔者一九七四年六月曾发表《郎世宁与索尔仁尼琴》一文，曾说：“一个意大利艺术家，臣服于中国艺术，远离了他自己的历史传统，他对意大利近代美术毫无贡献，故在意大利美术史中并没有他的地位。可见一个艺术家如果脱离了他的历史文化传统，如果抛弃他的民族文化精神，他只能成为人家的附庸，不可能有何成就，更不可能有何贡献于他的祖国文化。而在他所依附的‘主人’来看，也只是亦步亦趋的追随者而已。”证诸历史，郎世宁辈的“参合中西”虽能取悦好奇巧以狎玩的清朝皇室，但却为中西之士所轻视。吴渔山在《墨井集》中以西法之“形似”不及中国画之“神逸”贬之。邹一桂在其《小山画谱》中则曰：“……但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”乾隆时英使马戛尔尼到北京，在圆明园见郎世宁之画，在他后来所著《中国游记》中批评郎画曰：“余在圆明园中见风景画两大幅，笔触细腻，然过于琐屑，又于足以增强画幅力量与影响之明暗阴阳，毫不注意；既不守透视法之规则，于事物之远近亦不适合。”马氏说到他一看就知道非中国画，必为欧人所绘，却又丧失欧洲绘画之优点，背弃本原。马氏之失望不满，确有所见。而郎世宁式的“中国画”及身而绝，更无后来者。可见艺术的盲目附骥，无法避免其失败之命运。

然而，郎世宁所作“艺术上之牺牲”，不惜背弃、疏离自己的文化传统，抹杀自己的艺术旨趣与风格，曲意逢迎皇帝，向中国画“一边倒”，为的是传扬天王的福音于普天之下。他们挟其画技供奉清廷，求取统治者的宠幸，才能为教士们的传道“护

航”，才能尽力消解传教的障碍，化除教士们在异域所遭到中国朝野的歧视、排斥甚至伤害，可谓用心良苦。郎世宁等辈的行为手段虽然于艺术有大憾焉，但其目的与效果却于宗教的传播有大功绩。就传播宗教文化的使臣之角度而言，他们的精神有其伟大崇高之一面。当十七八世纪的清廷，视洋人为属民的时代，郎世宁辈在中国过着甚为清苦的生活，他们忍辱负重，为的是“做主的工程”，摧眉折腰事权贵，为的是他们宗教理想的贯彻。他们内心的痛苦，不一定为当时的中国人所了解。另一位传教士王致诚 Jean Denis Attiret, 1702—1768 在致巴黎友人信中说：“……余抛弃其生平所学，而另为新体，以曲阿皇上之意旨矣。然吾等所绘之画，皆出自皇帝之命。当其初吾辈亦尝依吾国画体，本正确之理法，而绘之矣。乃呈阅时不如其意，辄命退还修改。至其修改之当否，非吾等所敢言；唯有屈从其意旨而已。”他们为传福音，救世人，远离故土，相濡以沫，共同为一神圣之使命而鞠躬尽瘁。他们的义行，无疑是可敬的。

古代东方像郎世宁这样的人物，更不在少。最著名者如汉代张骞使西域，北魏有宋云、法显到印度，唐朝的玄奘法师入竺，更为历史上之盛事。日本则如大画家雪舟等扬于中国明朝来华习画，带回“北宋”画法，尔后遂结合日本之民族特色，发展成日本画之主流风格。这些东方古代的文化使臣，与意大利郎世宁最大的差异是：他们不为传道异域，故没有终老他邦的意愿，他们远涉外国，为的是“取经”回国，为本国文化的繁盛发展尽一己之心力；他们且真正做到文化双向的交流。有如蜜蜂采集它所需要的花粉，同时使雌雄蕊完成交配。就文化的贡献而言，他们的成就超过郎世宁辈，在文化交流史上的影响与意义，也更为深广。

到了近百年，中外隔膜渐渐消除，交通的便捷，到域外取经的事业，像古代那样辛苦困阻的情形已完全不再存在。洲际的交

通，一日的航程可达。而印刷术与资讯传播技术的现代化，真可做到秀才不出门，能知天下事。东西方的文化交流，已进入一个前古所未有的全新局面。从前自玉门阳关逾葱岭或由伊吾越天山到西域，如三藏取经一路饱尝艰险，仆仆风尘的“苦行”，近代以来，已为轮船与喷射机所代替。中国自容闳之后至今，大量的留学生出洋留学，不论在人数之众与足迹之广，恐已无法统计记述。而百余年来，西方文化自器用物质到技术乃至精神、观念，通过武力侵略、贸易通商、外国人士携来中土以及中国留学生的努力引进，以及现代文化传播工具的发达，早已形成对东方传统文化莫大的冲击。在这个数千年未有之大变局中，中国文化的反应，自抗拒抵制到“中学为体，西学为用”；“中西合璧”，全盘西化，中间经历近百年的痛苦挣扎，争辩探索，耗费了多少第一流才智的殚精竭虑，且亦经历了多少惨淡的实验，中国知识分子才渐渐明白传统主义、西化主义都是引致中国文化沦亡的歧途。中国文化要现代化，断不能放弃文化的主体性原则，也不能不研究吸收一切外来文化。换言之，要在中国文化中找寻可与现代化接榫的因素，开拓中国文化的现代化之路。没有任何外国的现代化策略与经验可以照搬过来而能在中土开花结果；中国的现代化之路需要我们去探索，也必然是在传统文化的根基上建立起来。

民族自信心的丧失，对民族前途的怀疑与忧惧，使迁台初期，我们曾有一段以留学或移民欧美为最佳出路的时期。中国现代的玄奘，到西方取经，为的是回来贡献给中国文化。比如胡适之、丁在君、梁实秋、徐悲鸿、黄自等等不胜列举，是越来越少，中国现代的郎世宁却是越来越多了。在画坛上那些打着“世界性的、前卫的现代画”的旗号者，就扮演着现代中国的郎世宁的角色。

不过，现代中国的郎世宁们与十七八世纪来华的米兰的郎世宁有重大的差别——他们缺少真郎世宁传教救世之类的崇高目的。所以，真郎世宁强学异国绘画的委屈与痛苦，他们不曾

有。他们在海外，自然也受许多“苦”，但他们的“受苦”是为了什么代价呢？向谁来诉苦呢？超过二十年的岁月飞逝之后，当台湾不论在经济、文化各方面都不能等闲视之之时，他们回来了。他们过去不认识中国，现在也还不认识。台湾三十年来胼手胝足，度过了多少狂风恶浪，多少辛勤努力而有今天。就艺术而言，早期的崇洋自贬，经过多少年来的治疗与养息，渐渐恢复了民族文化的自尊与自信（虽“乡土”运动在某方面过分局限于海岛的狭隘地方主义，相对于大乡土的民族文化的发扬之理想而言，稍有遗憾，但斯土斯民的心声，已在文学、歌舞与绘画创作中振发出来），这是不可漠视的、令人欣慰的现象。而这些演变，以及其中的意义，他们太不了解了。他们不认识今日的现实状态，不认识这一代青年对中国文化重竖信念的决心。

海外画家最近在台联展，观其作品，仿佛是时光倒流，回到十多二十年前“东方”与“五月”的“黄金时代”。

一个人要追随西方，要画任何西方现代流派的画，有他个人绝对的自由，应当受到尊重。移民的“华裔外国人”愿回国观光、访问、展览，也当受到欢迎，甚至应得到协助与款待。但是，如果不否认自己仍是“中国的艺术家”，自认为还在为现代中国艺术努力，自认是中国艺术现代化的“前卫”者，而且，他们既发表作品做示范，又发表长篇累牍的谈话与论说文字，我们当可以提出严格的批评。上面三千多字的“鉴古观今”提出了一个批评的立场与角度，以历史的观点来论衡。下面将陈述我对既经出现于传播媒介上的诸艺术问题之思辨，并择要评论，以表示对此重来的西潮的反响。

世界与东西

热中西方现代主义艺术的中国画家认为西方的现代艺术

是“世界性的艺术”。

任何成熟的、优秀的艺术都必是世界性的。因为艺术使用可以诉诸直觉的感性的“语言”(在绘画来说即线条、色彩、造型等)，不须经过翻译与知解的过程而可领会；而且艺术的内涵是人的情思，在普遍的人性中可以获得共鸣共感。艺术的世界性其实就是普遍性，这是不必怀疑的。我们认为所谓艺术的世界性所指的是艺术的本质的一端——不分古今中外男女老幼，艺术能直接引发心灵的感应。另一方面，“世界性”是指艺术的品质与成就(即成熟与优秀的程度)，认为“现代画”才是世界性艺术者的谬误，在于以为艺术的世界性是指艺术的理念、题材与形式。

画家萧勤说：“由于科技的发达，大众传播的快速，今天的艺术已从分歧性的特色走向整体性，根本就解决了东、西方的问题，所以我认为今天最重要的还是在创作出有世界性和有整体文化的艺术。”(《民生报》四月二十三日)又说：“艺术不应有所谓东、西与新、旧之分，只有世界性、地域性、活与死之分而已。”(《时报》杂志十八期)

要明白他这两段话的本义，得下一番分析的工夫，才能明白其间对艺术的世界性的误解何在。

艺术之所以有所谓东西新旧之分，自然不在于品质之优劣，而是因为艺术的理念、题材与样态(风格、形式)的不同而有。照萧勤的说法，今天因科技的发达，大众传播的快速，东西方已无差异，东西方(文化上)的“分歧性”已不存在，而已“走向整体性”。姑不论这个说法相对于今天纷争无已、大国文化沙文主义的狂傲依然的现实世界如何言不符实，即使今天世界已出现所谓“整体文化”，试问一个生长于中国、受中国文化培育成人的中国画家，要以什么样的世界性的观念，选取什么样世界性的题材，运用什么样世界性的形式而后可创作出“世

界性的艺术”来？而一个画家，依据他的文化背景所赋予的又经他个人批判地接受，创造性地建立起来的艺术观念；选取他最熟悉、有最深感受的题材（往往就是属于乡土性的题材；川端康成的《千羽鹤》即此类地域性的题材）；运用他在他本民族的艺术风格与技巧所发展出来（自然可以而且应该吸收世界其他艺术的营养）的，属于他个人独特的方式来创作，是否因其创作太多所谓“分歧性”缺乏所谓“整体性”而注定失去“世界性”？果若如此，则日本的川端康成、印度的泰戈尔、英国的莎士比亚，俄国的陀斯妥耶夫斯基，中国的曹雪芹、齐白石……都因为“错误地”选择了民族性的观念、题材与风格，而成不了“世界性”。普普是美国的，为何就“世界性”？

事实上，我们断无法否认达到“世界性”的艺术品，完全容许其“分歧性”、民族性与地域性的特色；而且世界性的作品，不但无法否认其东西之分，甚且还有民族之分。再进一步，老实说，一个作家或一件艺术品之所以达到“世界性”，其民族精神特色，正是使它能在世界独放异彩的重要因素。没有所谓“分歧性”，没有民族性的艺术是不存在的。人间断没有一个不具特殊性的“世界人”，在世界“整体文化”的教养之下，采取“世界性的题材”，画出“世界性”的名画——这只是子虚乌有，只是幻想而已。认为“分歧性”有着东西方差异，便不是世界性，乃是对“艺术的世界性”一概念的误解。我们只能说，艺术的优劣不应从东、西来判断。而艺术之具备世界性，是因为它的品质水准之优秀，而东方的优秀与西方的优秀，同样是人类宝库之珍，都具有世界性。

匈牙利大音乐家巴尔托克说：“音乐艺术，在国际之前先是有国家，在国家之前先有民族。”

如果对艺术的民族性、文化主体性有所认知，则可知任何世界性的艺术皆民族艺术。而艺术的东西方之分，甚至更细的

分别 都是存在的事实 可行的做法。今天世界上并无全球整体性的文化 若有也仅在自然科学上。在观念与方法上 只有自然科学才具有世界性的客观准则。在人文科学、哲学与艺术上 尤其在价值与趣味的判断上，本来就没有客观的一致性可言。艺术的东西方或民族文化的差异性，自然是无法否认的事实。强调东西之分毫无必要，毫无意义，只是对艺术的本质——“特殊性与普遍性之和谐统一”这个基本观念的不识，也只是丧失中国文化主体性信念的巧言掩饰而已。中国艺术的民族精神若果为一种幻觉中的“世界性”所取代，就失去在世界艺坛独特的地位 中国艺术亡矣！

事实上，海外回国诸君的理论就无法避免存在极多矛盾 龃龉之处。他们虽口口声声不赞成东西之分，却又努力证明海外中国‘前卫’艺术非常东方（这虽是自相矛盾 但也可看出在心坎的深处，向血缘与文化的“根”认同，乃是人类共有的本性。萧君是以老庄与禅之类 表示他仍是“东方”说赵无极是“以特殊的东方诗意形式出现”连蔡文颖的雕刻 既说“完全是西方文明之下的作品”却又“但当他创作时 中国式的美和感情表露无遗 人家一看就知道是中国人 的东西”（萧勤语，见联副四月十五日）这种“评论”就是汉书所谓“析辩诡辞以挠世事”纪元前五世纪希腊亦有Sophists（诡辩学派）而萧勤与某君一边反对“中西合璧”，却又说其西方形式中有“中国精神”不是合璧又是什么 我们可以说 任何文化的生存发展都是本土文化与外来文化不断合璧的结果。而该文化之所以还能保持“民族文化”的特色，就是在混合中从未丧失其主体性，一经丧失 便是文化的消退或沦亡。若干文化古国在现代世界文化舞台上没有立足之地，就是其文化的主体性无法发挥统摄外来文化、消化外来文化的力量 不是新旧文化各行其是 强烈矛盾而消极的“和平共处”以苟延残喘，便是为外来文化

击溃。

要谈论艺术 不能远离知识的真实性。否则 没有共通的知识基础，便只能是一场混战。

说 徐 悲 鸿

萧勤回国后言论中说到徐悲鸿，见于报章上发表者有两次：

但是萧勤反对肤浅的东西文化合并思想，他表示东方是东方 西方是西方 它们的合并与重创都是自然的 而不是丧失优秀传统文化的追随潮流，他说：“徐悲鸿被许多人认为是中国艺术的教育大师，我个人觉得徐悲鸿的错误艺术思想，把中国艺术思想拉回了四十年，徐悲鸿的肤浅的中西合并思想 美其名是艺术大众化 但经过他手中 丧失了东西方的优秀传统文化 贻害很深。”（《时报》杂志第十八期二十六页）

国内大师徐悲鸿先生，他出国并没有了解西方文化，也没有去了解西方文化的态度，我甚至听说他对中国传统文化都没有深入了解，这是一个大问题，他尝试把西方绘画最表面的写实态度，融合到中国绘画的大写意中，破坏了整个中国绘画的传统，而没有得到西方绘画的精神，……（联副四月十五日）

在台湾西化派的画论里，二十年来不止一次有过埋怨中国艺术比西方落后若干年的说法。刘国松曾说因为赵无极当年不回国，“以致使中国新艺术运动迟了将近三十年”。（见“文星”版刘著《中国现代画的路》）好几年前谢里发曾在《中国

时报》写徐悲鸿，说他的艺术观与现代西方的距离，有着一个世纪的遥远。萧勤现在则说徐悲鸿阻延了中国美术思想的进展四十年。他们所持的理由都是因为徐的回国，赵的不肯回国（赵因发起新艺术运动 受到保守势力的攻击 弃国赴法 四十七岁载西方之誉回东方，过国门而不入，说“我要回到巴黎去”。此事见上述刘著。我们觉得把对攻击他的保守派与整个国族等同起来 迁怒于祖国 这是近代中国许多“知识分子”常犯的毛病。没能把私人的恩怨与对国家民族的感情分开，这不是中国数千年来传统“读书人”的胸怀！）故他们认为西方现代主义中的野兽主义、立体主义、达达主义、超现实主义、抽象主义……没有机会引进中土，遂使中国艺术落后了若干年。这个观念的错误在于理所当然地认为中国现代阶段的艺术发展必须与西方现代艺术看齐，也即把西方的现代美术发展史认定为中国必须遵循的模式。假如相信中国现代美术史应另有独特的进程，也即相信中国艺术的现代化之路不应是全盘西化，而是另有出路，则当不能说延迟与落后西方若干年的话。

西方近代以降的文化、艺术没能全面地、有系统有计划地介绍到中国来，诚是遗憾。但我们想想徐悲鸿的时代正是列强侵迫 军阀混战 国家衰弱 民生凋敝。中国的政治家一向大都对文化艺术缺少关注，所以我们对欧美文化学术艺术的介绍与翻译 直到今天 尚远不如日本。责怪徐悲鸿没把西方现代主义艺术悉数介绍回国，未免对当时国家的处境与一个艺术家个人的能力与条件缺少同情的了解。不过 更重要的 责难徐氏的这些现代中国人并不了解一个有独立人格的中国艺术家，断不可能不加批判地对西方印象主义以降的现代主义照单全收而顶礼膜拜！

一个中国艺术家到了西方取经 他经过研究、了解 选择了他认为有益于中国艺术的东西，扬弃了他认为无益的、虚无颓

废的，这是批判地接受的正确态度。尽管他个人所选择的容或不无偏见，但有所‘选择’本身是对的。把西方的东西不加批判的接受，事实上也不可能与中国文化联结成一有机的生命体。经过近八十年来的中西文化论战，到今天我们总算相信斩弃传统的现代化是条通往断崖的绝路。

徐悲鸿不愧为一位有见地、有自我判断的中国画家，他敢于漠视西方现代主义中颓废虚无、形式主义的东西，撷取文艺复兴以降西方写实主义巨匠的艺术，来补救中国自元朝以来因袭、苍白，只师古人而不师自然的弊病。他觉得中国美术的振兴，若不由此，难以起死回生。在中国画坛到了只会临摹古人粉本，尤其人物画只会画方巾高士、柳眉凤眼的美人，连一个活人都束手无策的境况，试问如何从立体派、达达主义、抽象主义等等之中来求取振刷中国艺术之路？徐氏吸收西方写实主义之长，又大力推崇任伯年这样被讥评匠气的市井画家与齐白石那样被视为粗俗的民族画家，其眼光之巨，心怀之阔，实在画人中不可多见。他自己从任伯年处虚心学习，他的“李印泉像”与“愚公移山”等巨作，岂不为中西艺术的融贯展示了令人充满信心的前程。徐氏在美术史上的地位，岂是浪得！我们试看在徐悲鸿的下一代，多少中国画家一到西方，便打听最前卫的是什么，最“世界性”的是什么，而面对西方的新艺术，卑屈地自惭形秽，遑论有半点怀疑与批判的勇气。且看韩湘宁这一段自白：

我到纽约时，正是普普末期，至简艺术（Minimal Art）刚刚开始，像 Olitsky、Kenneth Noland 的画，都是气派很大，很典型的美国时代性抽象画。因此，初抵纽约，第一个感受的冲击是：自己的画似乎有点与生活脱节。……那时看多了，就惭愧自己在国内画的都是抽象表现主义之后的东西，……我到纽约一年半之后，开始画画，画风近

Minimal Art 不久就开画展 展出成绩还过得去 但是自觉无法继续下去，于是在画中加了形象，坦白的说是受普普和早期照相写实的影响。画友们认为我很敏感，说好听是敏感，说不好听是学得快，我把在国内时画的画放在一边 但并不是否定它们 只是尝试用新技巧、新工具来画。慢慢地，我的画出现了具象的纽约景物，又进一步的接近超写实，但是在色彩和分色上又与点画派相符。（联副四月十五日）

这是海外画家自己的告白。想想我们颇为优秀的青年画家，到了美国 对中国文化的自尊自信那样缺乏 对美国现代主义那样倾心拜服 这岂不才真是“长他人之气势 灭自己的威风”吗？

至于说徐悲鸿“错误的艺术思想”，我们实在很难说艺术思想有什么对错。须知艺术的判断是一个价值判断，是所谓“趣味判断”（Judgment of taste）并非存在判断或认识判断，故无正误对错之可言。这是艺术学与美学的基础知识。“艺术思想”只有幼稚与成熟 庸俗与高超 肤浅与深入等等可言 断无对错之辨。徐悲鸿的画 并非无可批评。他算是开山人物 就现在看来 不成熟之处容或不少 但说他不了解西方文化 说他对中国传统文化都没有深入了解 毋乃过分 六十年来 中国画家在中西艺术的造诣 两者兼备 且达到第一流水准者 除徐悲鸿之外 恐怕是屈指可数。我们这一代 正应深刻自省 发愤自励、如何继承前人 另辟新境。而对前人的评判 若不顾及其历史条件 又不能体悟其心其志 而妄加臧否 何得平正之论？

“得意忘形”？

二十多年来 在台湾曾出现过抽象主义的热潮 而在一度

声势浩大之后 虽未沉寂 也只有气若游丝。抽象画除了干脆标示为“现代画”归宗于西方现代主义 自甘为庶子外 以“中国现代画”为标榜者，则无不努力寻找中国思想的依据，以表示其为“新传统”。以老庄、禅宗、《易经》来为抽象躯壳注入“中国”灵魂；以中国山水传统、中国文人画与西方超现实主义、抽象主义强加比附并撮合成婚；以中国书法即为“古已有之”的中国抽象画。这当是画界耳熟能详，十多年前振振有词的“名言”。

似乎中国的所谓“现代画”只看中了老庄、《易经》、禅宗这些玄学意味很重的部分 中国的传统遗产 此外更无可取？一九六八年，我曾有《中国绘画若干问题论辩》一文（收入旧版《苦涩的美感》中）指出中国山水传统的精神内涵 正因为沉酣老庄“神驰清幽之境 心游古朴之乡”那种消极过避的自然主义之泛滥，才造成中国绘画与现实人世疏离阻隔，不食人间烟火 矫情与滥情 也使形式技法渐形僵化。

最“前卫”的“中国现代画”家 所选取与现代接榫的 竟是中国文化中最虚玄的部分。原因何在 老实说 如果不是西方对于科技文明的失望，转而向东方的神秘主义求寄托，因而囫圇吞枣，一知半解大谈老庄、禅、《易经》、瑜伽 因而形成了一个所谓“东方热”对西方十分敏感的时髦之士 断不会一方面丢弃中国艺术的老传统，一方面却向旧纸堆里去寻觅玄言妙谛。老庄禅易当然是了不起的学问，但其中不无难以适应现代人生的、消极的、反文化的成分。将这消极的部分与西方现代主义的反人文精神合并，所开拓的中国现代画的路，实在是对西方现代、对中国传统缺乏批判精神的一条趋时趋势的“捷径”而已。二十年来这条以老庄为依恃，以抽象水墨为王牌的“现代画”之路，“征服”世界艺坛了吗 现代西方的“东方热”并没导致西方对东方的真正了解，许多学术界的江湖术士，贩卖

东方神秘主义来投合西方的好奇的读者，不是把东方的老庄与禅曲解了，便是庸俗化、粗陋化。西方书店一时充斥着 Zen 的书籍、老庄的书籍（有不少是日本与中国文化掇客的“杰作”）。反倒像李约瑟（Joseph Needham）先生那样深入中国文化，著作《中国之科学与文明》，全面地、积极地摸索中国的文化与思想，对中国的科学与文明的真知灼见，恐怕连中国的学者也要自感惭愧，我们艺坛又有多少人肯认真研究中国文化？

中国的现代艺术家，不但在风格技法上袭取西方现代主义，在对中国文化的认知上，也以西方的潮流为俯仰。这才注定中国的现代画不可能有自主的生命，不可能有希望。坦白说，追随中国的古人与追随西方的现代虽然都不是出路，但追随古人只是使艺术滞顿静止，无法发展，追随西方就只有堕落。龚定盦说“欲灭其国，先亡其史”。我们可以说“欲使国族在精神上无所寄托，价值观念为之崩溃，先亡其艺术”。

画家萧勤自称也是从东方撷取老庄、佛教、禅宗、印度哲学入于抽象表现的现代画家。夏阳则说他“萧勤不是画画，而是论道”，“借着一些符号来记录他悟道的过程”。《民生报》七版四月二十三日，萧勤自己则说：“对我个人来说，绘画是一种对人生、对事物、对宇宙探讨的手段，而不是表现的目的。”这到底是将艺术当作求“道”的“工具”了。我们知道，不论是政治或道德，若当作艺术的目的，把艺术当作“手段”，都是“艺术工具论”，是对艺术独立价值的贬低。拿知识与哲学来做艺术的目的，艺术为手段，也完全是“工具艺术”论者。有这种想法，倒不如直接去从事哲学的研究。因为艺术本身可能表现作者悟道的感应，“表现”仍为“目的”，要想将艺术的“表现”为“手段”，去“探索”或“论证”“道”，根本是缘木求鱼。

萧勤接着说：“我觉得来到这个世界上，最主要是想探讨：我为什么要来，我为什么在这里，我从哪里来，要到哪里去。这

比我是不是做一个画家，不知道要重要多少倍。我这半辈子与其说是在画画 不如说是在想这些问题。我之所以选择绘画 是因为在所有的研究手段当中，我觉得用绘画比较适合自己的个性，所以我就借着绘画来了解自己和周围的一切，这是我的出发点。”（以上所引萧勤的话均见《民生报》七版，四月八日）

绘画是否可能成为形而上哲学思考的“研究手段”？将学术与艺术的特质与异同完全混淆，这可说是方法与目的的错乱。后期印象派高庚，就有一张名作的题目叫：“我们从哪里来 我们是什么 我们往哪里去？”不同的是 高庚以艺术表现为目的，表达了人的迷惘，表达了对这个大问题无可奈何的困惑与追寻的渴望之情；萧勤却是以艺术表现为手段，企图“研究”、“探索”这个大问题答案（没有一种研究不希望有答案）即将之作为“目的”（任何略具知识的人都晓得 以艺术为手段去研究这些问题，绝无效果。而这些困惑人类的形而上问题，哲学可望有答案，但数千年间还是没有确切的答案——也许永远没有答案，不过，哲学家对这些问题的思考并不白费，因为那将促进人类自觉的了解，与对宇宙人生的奥秘的进一步认识。但哲学家的方法 不论是逻辑论证、冥想、顿悟 都绝不同于以色彩、线条与造型等艺术表现为手段）岂非无稽？

将现代中国艺术带入玄学之境，将更抽离了现实人生的内容。以抽象符号来代替直面人生宇宙的表现，恐怕是艺术的油枯灯灭之朕兆。（关于抽象艺术，我将另写一文详细论述批评，在此不容多说。）

萧勤自谓研究过老庄 但他说：“庄子有一句话说‘得意忘形’这句话的意思就是说 当你了解其中意境的时候 形象就不重要了。”其实 庄子并没有“得意忘形”一语。我初疑或为手民之误 但萧勤自己附加解释 用“形象”解“形字”证明错误在萧勤自己。《庄子·杂篇外物》原文是：“筌者所以在鱼 得

鱼而忘筌。蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉。〔查“得意忘形”一成语来源在《左传》及《晋书·阮籍传》，不在《庄子》。庄子的意思是说，懂得了真义，语言就不重要了（老庄都倡“不言”），而萧勤画色块、画色线，这些都不是“言”（因为语言要有逻辑结构，有概念，可理解），而是“形”。若既无言，又倡“忘形”，则教人如何得到萧勤的“意境”呢？萧勤的画，其实也不曾“忘形”，只是抽象之形。凡与人生体验之具体形象完全无干的形象，即无法引起吾人感官经验之记忆与联想。这种形象，必令人无法“感受”而得其“意”。也就无法共鸣——此实为“抽象画”，无法逃避，无法辩解之困局，且不多论。萧勤对老庄的“了解”，不免令人生疑。

理性的狂狷

对于“现代艺术”，我们失去理性的对待，更缺乏“狂狷”的态度。孔子那样的圣人，能做到“时中”，合乎“中行”，我们当不可及。“狂者进取，狷者有所不为也。”〔《论语·子路》〕这大概是我们可用以对待西方现代主义以及冲击台湾艺坛的西潮之态度。

大家常常说，我们缺乏艺术批评。的确如此，我们没有优秀的文艺批评。但光空喊有什么用呢？我们应问：谁愿“下海”做批评的工作呢？其次，我们能否受到批评而虚心冷静自我反省？遇到不能苟同之时能否“按牌理出牌”，诉诸理性文字去反驳？

还有一问：如果社会上有傻子在这个黑白难分的文艺界下决心做批评，如果说的有理，有谁表示赞成或支持？看到批评者为被批评者所侮辱或打击，有谁肯出来维护真理？如果我们自问无力或不敢对上述问题以肯定的回答，我们的文艺批评是断

乎起不来的。

有人就说，创作的人不可以兼评论。这是因为他们认为创作者兼评论 必不公正。其实 不公正的人任什么角色身份都可以不公正 至于能否又创作又评论 那不是他人所能限定的 因为那要看其人有没有多方面的修养与能力。我们岂能说：自然科学家不可以画画；哲学家不可以弄音乐；生物学家不可以谈哲学 那是大错。试看达芬奇、爱因斯坦、亚里士多德……他们甚且一人兼数行 行行出色。里根是影星 竟搞政治 丘吉尔是政治家 竟亦是画家。西方文学界如安诺德、特莱登、约翰逊、托尔斯泰、法朗士、艾略特……都是大文豪兼大评论家。中国大诗人而每有诗话等评论文字者更所在多有，只是不学者不知而已。

我们今日还不能言杰出的评论，但我们先得营造适宜产生优良评论的环境。创作的人写评论，本来史有先例，今日也然。但很遗憾 本行人士写评论 若试图做到严正 都难免要受到同行嫉妒 行外人写评论 形同做公共关系 谄媚取悦 或舞文弄墨 甚至简直是“文艺创作” 则大家可以默然无言 不必“认真”。一个对于价值判断不大认真，又缺乏诚恳讨论的态度的环境，批评的事业自然发达不起来。

我们还得坦白说：对西方现代艺术及现代画家的评论，我们是完全以西方的声音为声音，更遑论站在民族文化观念的立足点 提出我们自己的判断 我们听过“中国的罗丹”、“中国的卢梭” 却几曾听见有人说“现代的范宽”、“现代的梁楷”？

我们岂能不承认我们大都失去“见识的勇气”？

我们评论之毫无原则 毫无主见 自由联想 望“图”生义，自圆其说 敷衍人情 互相捧抬 自毁批评的严肃性 使读者对评论缺乏信心 才真正是文艺评论不健康、不够水准的原因。

以纽约自囚的“画家”而论 艺术界的批评多模棱两可 总

对西方现代主义心存敬畏 实是自卑。比如说：“自囚可以称之为东方批判式的时代性，他通过冥想与自我隔绝的方式来否定西方社会 本身是极具东方精神的。”这种言论之牵强附会 到了什么程度 试问一个东方人 若觉得东方文化值得发扬 而且国家没有亡 却不在自己土地上成长、开花、结果 而跑到一个自己所否定的西方社会 以所谓“身体艺术”（Body Art）来否定西方社会，这分明是笑话，却说他是“很严肃的艺术工作者”。

画一个圆 画家解释说：“圆，一方面代表佛家所追求的涅槃境界，也就是宇宙圆整的终极之处，有时候圆形中点了四点，那代表的是道家所说的宇宙四个元素 空气、水、火和土地。”这是江湖术士的调调。“评论”也一样高深莫测：“一个单纯宁静的世界 它表达了人与宇宙的最初。”在他的艺术中 我们观了大灭度底追求的痕迹。”

凡单纯、宁静、空白即“东方精神”，这种滥调，也是“批评”？我在美国曾见过白画布上只划过一条铅笔线，只可惜作者是西方人。不然 多少东方的玄机妙谛都可以扯上去 让观众与读者自惭孤陋。我们不禁要想：艺术是什么？评论是什么？

如果我们肯诚恳、忠实地正视我们的艺坛种种现象，不必多举这类例子 事实都在我们的社会中 日日有之 值得我们猛省。

最后，我们得表示欢迎海外画家归来，才触动了我们的反省。我的反响虽不悦耳 但都是忠实之言。我希望现代的中国艺术能包容一切的东西新旧，但若忘却了我们民族文化的主体性之不可放弃，则中国现代画也者，只是西方现代艺术的“殖民地”。我们岂愿做艺术殖民地的顺民？——不！

【“素描”的中国风格】

自民国初年上海开设仿照西方的正规美术学校以来，所谓“素描”采用了西方的整套模式。从观念到技法 从题材对象到工具材料 可说是“全盘西化”。

晚近西方的某些现代素描，是反传统的“现代艺术”的一部分 与西方古典素描大异其趣。西方的现代主义 近百年来波谲云诡，正是西方文化与社会急骤变迁的反映。其间有“西方的没落”，也有“成长的局限”、“危机的时代”与“第三波”文明的新生种种评断，一时尚难以廓清迷雾 看到未来的结果。西方现代艺术哪一部分将成为未来的“古典”，有其稳定的艺术价值 哪些将成为历史的过眼烟云 也还要看未来的发展。

不论如何，西方艺术总值得我们借鉴，多元化的尝试与实验 应与古典的学习互相激发 而中国传统的探索与抉发 对现代中国艺术的建设必亦任重道远。我所提出“中国风格的素描”的观念与方法，得到我执教的国立艺术学院美术系同仁的支持，自一九八四学年度起加入教学，成为多元素描教学的一部分。实验半年 薄有收获 虽然还有待继续努力 但在中国美术教育史上 总算是一项创举——其实也只是数典追祖而已。

中国风的“素描”是从中国绘画传统白描到写意的技法的基础上发展、转化而来。结合描绘与表现 其间也自然地吸收了西方素描的某些精华与经验。但主要在于突破四分之三个世纪以来中国美术学习者的基本训练以西方经验为唯一依据的局

面 发展一套以中国心智、中国眼光审视宇宙万汇 并以中国式的技法表达所观所感的中国风格的“素描”观念与技法。久已有意写一本这样的书，阐述中国素描的观念与依据，探讨技法，解析原理。现在仅就初步研拟所得 略谈几点 或可称为中国风格的素描的基本特色与要求：

第一点是以线的表现为主。线本非物的属性，而是主观精神体味物象的发现与创造，用以表现客观事物在主观的心灵感受中运动的轨迹。线不在复制形象 而为“表现”。西方绘画乃至所有原始艺术与儿童画皆有线的运用，但只有中国绘画悠长的传统 基本上致力于线的运用与创造、发展。中国线条美感的丰富、深刻 技法的繁复、精深 远非物象的轮廓、形状之界线，更是质感、空间感、量感与气韵、风格之雄辩的表现手法。

第二 中国传统绘画虽讲阴阳向背 也有皴法与渲染 但基本上舍弃光影的描绘。在这方面 似可发展传统 从物象的结构出发对于造型与气氛有意义的光影，即可适当斟酌采用，主观处理 不拘泥于西洋画固定的统一光源的“客观性”。

第三 素描对象的比例、透视、姿态、位置、高低大小、疏密轻重以及主体与背景的关系等等，力求主观与客观相调适，以发挥想像 追求理想的完成。发扬托物寄情 以迹达意 寓情思于笔墨等传统艺术精神要素。发现自然，同时发现自我。

第四，是独特的趣味，自我的风格与境界的追求。这就是说 中国风格的素描 远不以描摹自然 写状物象为满足 而要求建立风格 创造境界。如此 基本训练的素描 才能成为创作的预备，才能与创作有机的结合起来。

中国风格的素描并不专为水墨画创作而设，同时也是油画、水彩、雕塑、版画创作的基础 中国风格的素描在当代与未来应不断发展，不应固定化成为一套僵化的模式，而且应追求个人的独特性。但必很自然地，在多元化的现代中国各种绘画

中，都能体现中国文化的某些精神特质。至于中国素描的工具材料 尽可做多样化的尝试。铅笔、炭笔、钢笔、毛笔……甚至多种配合，都不必限制，而且希望在种种尝试中对于绘画的“造型语言”不断有所拓展与创新。

这些观念与方法 还须在实践与思省、批评中不断改进 不断提升。在绘画的基础训练与创作中追寻独特的中国经验，在我看来 是既往不谏 来者可追。

中国风格的素描不应称为“国画素描”或“水墨素描”，也不在于一定要用毛笔宣纸才行。中国风格的素描重要的是观念（观察）与思（理解、想像）的方法以及表达（描绘—表现）的方法。

至于究竟什么是“素描”素描是否指单色的描绘 素描是“基础训练”或是“创作”？或者两者均是？素描作品如果有“独立性”其“独立”的意义是什么 素描的材料多样性与表现的“自由”之上有没有原理与规律？无限制的自由是什么状况 价值何在？……种种困扰众“生”的问题 都值得讨论。毕竟“多元化”不等于南辕北辙，互相抵牾，而应是“殊途同归”。

一九八五年四月

【苦涩的美感】

——一九六九年第一次个展自序

沉酣或远弃

绘画已是一项古老的事。

对于古老的物事 在人心中反映了两种明显的倾向 即 沉酣或远弃。而这两个倾向在东西方的艺术中展现出来，成为文化性格最彰显明显的标志（虽然东西文化之二分法过于笼统而偏颇，但究实东西二大思想形式之典型性是可以成为对峙的系统的）。

东方对艺术传统取沉酣的态度，或者永远沉酣毫无厌倦；但西方对艺术传统则取远弃的态度，远弃它自己的旧传统。创新是西方的特性，甚至因远弃而乖离题旨，脱出绘画的特质之外 亦在所不顾。在西方，一切没有最后的答案 其文化史是永远在创立与否定中演进；但是东方，当古哲先贤在思想意识上建立完成一个乌托邦之后，一切都形成静止的状态，免去了寻求与争辩 世代在圆环式往复接替 这就是封闭社会之特色。中国在艺术上的乌托邦，就建筑在老庄哲学的自然主义上。

西方艺术史上永远是激腾的，尤其在现代艺术史中，思潮多元性的发展，使现代绘画新史页难以有可把握的脉络。绘画成为一群急进的画家所进行的对传统的揶揄与在视觉上寻求新的幻术之工作 这在目前的美国尤甚。机械的发达 而心灵的

衰退使人怀疑人类文明是进步或退步。新的绘画使非画家的大众觉得被开除鉴赏资格，而引起愤愤不平；或者突然觉得在视觉美感世界中迷路；或者以鄙夷不屑的偏激态度否认绘画之价值。——但是实在说，现代西方绘画比以前任何时代更加渗入生活的层面，现代人比以前任何时代更享受绘画直接间接之实惠。但这些‘实惠’不是艺术所必应有的赠予。绘画之纳入生活之实用（如广告、衣服设计、室内装潢、社区规划……）固不可少，但终究仅属于“生存方式之改善”一方面。艺术的本质意义乃是增进生活价值之意义的。所以，艺术如果失去其独立性、深刻性与神秘性，只通过新的技术本位原则以刺激视官之新鲜感觉为主旨，则绘画艺术便失去文化价值了。西方现代绘画中的形式主义，如同美丽的衣服缺乏人体的内容；又如布置了一个舞台而缺乏演员，这就是人文精神的消退。

东方艺术之滞顿因它安于对传统的沉酣。思想与表现形式千古不易。在“朝”，艺术是帝王贵胄休闲娱乐之工具；在“野”，艺术是文人与仕途不得意的郁郁之士隐逸之寄托。中国的艺术观主要有二：一、陶冶性情（这是寻常百姓老幼皆晓的一个陈旧观念）二、寄托超离人间烟火的情志。梁启超说中国数千年文艺泰半是道家天下。陶冶性情是儒者的观念，即艺术有辅助政教之功用，成为灌输某些道德观念之一个潜移默化手段。足见儒者的艺术观离不了道德教化之实用目标；寄托隐逸思想是道家的自然主义，这是中国艺术观之主流。这一方面排除了实用的目的（所以道家的思想比较显得精深些），但还是以气节、情操等道德内涵为本。中国绘画因思想界的固结而无止境之沉酣。

绘画是文化之一要项，这是无疑问的。因之绘画思想不可能停滞不进，但也不可远离了文化的意义。由此，我们对于东西方绘画之现状无法满意，甚至以为是现代精神困惑中病症之反

映。所谓玩赏、陶冶、美化人生之东方艺术观 与没有文化意识之个人宣泄，都不足以成为一个现代艺术从事者的理想或宗旨。

艺术给予创造者悲苦 而非怡乐

艺术主要在于反映一定文化环境中之个人的心声，这里面包括了对历史的继承与批判、对人生之新体认、对时代之批评、对未来的憧憬。

基于以上的想法，我深感从事创作之先必得对绘画艺术从史的纵方面、从地域之横方面做一番了解与认识、批判 而建立有现代觉悟的个人的绘画观。

我所生存的时代使我偏向于艺术只能是悲剧感的表现，所以它只能有苦涩的美感；凡离开了此苦涩美感，任何悦人的甜性的美感 那些被称为生动、娇艳、秀丽的 与自然界在流动中所偶有的悦目赏心之美 那非人文的 那称为自然美的 都难以冠上“艺术”的名号。一般中国古典派的画家的山川之美、花鸟之美、仕女之美 过于无视现代人的本质 逃避现代的急流之冲击与现实的苦难，不免近于编造谎言。

甜性的美感以其媚脸去取悦观赏者；但苦涩的美感是以其深刻的体验去激发观赏者的心，以其沉痛去邀请观赏者的共鸣。悲剧感有一种崇高的气质，因为它表现了内心世界的苦斗，表现了人的意义。

现代艺术不依靠对于对象描摹逼真之技术，而是将对世界与人生的体验与沉思化为造型的表现。它弃除自然人生甜美的外壳，将内在的真相通过艺术家的悲悯表达出来。

艺术给予它的创造者往往不是怡乐，而是悲苦。尤其在现代，征服自然以增进人类幸福的美愿在现实中冷酷地泄露了幻

灭的朕兆，这是西方没落的事实；而东方的人与自然的和谐之历史环境因机械文明的输入，已老早成为明日黄花，这个惨痛的经验在我们这一代人身上有切肤的感受，无可推卸，复无可逃避，中国现代艺术家必须正视这个事实。

现代艺术如果在日后能破除东西方的隔膜而成为全人类共同性的新艺术，必因为人类在巨变中共同的悲痛，共同的愿望而促成。它必与未来人类的文化理想相合拍，因为艺术是为人类的未来希望而努力的。

我虽然承认艺术与文化未来有全球化之可能，但是我不能想像地域与种族的因素对艺术（以及文化的因素）的多元特质完全泯灭。自然更不用说，个人的因素是无法因集体化而泯灭的了。所以我觉得民族性还是一个重要的因素。我们文化的现代化首先得拿出我们中国人的见地来，在未来的现代世界方有我们立足的余地。

我个人由西画的训练开始，后来我感到我的气质里面属于中国的成分更多，于是我从事中国画的学习和创作。但我不断注视西方绘画的发展。我看到中国人不是弃绝西方现代绘画，便是一窝蜂赶潮流（我觉得盲目充当西潮的“前卫”，表现了一班人对故土的忘怀对中国文化的漠然的态度。自然这个不幸，也是时空的因素所造成的）。中国人特有的痛苦很少在中国现代艺术中宣露出来，这是颇可惊讶的。中国文化在青少年一代慢慢只成为一个“概念”，一般人的文化意识里头多半是非中国的。新旧中国人杂合在一个时空，正如新旧艺术的不调适一般。我们的现代化工作绝不只是工业起飞一事，主要还在如何使不相调适的观念意识造成和谐，第一步的工作是批判。我在现代中国画的努力中，感到必须打破对自然一味的歌颂这一陈陈相因的旧调，而扩大到对时代与人生的危境与困境带批判意识的感受之表现。

在我看，甜美的自然世界早已从梦境中破碎，我们无法再酣睡，也无法再收拾已破碎的美梦。我企图将那个自然世界塑造成一个象征虚寂而怪诞的天地，在它里面表露了深重的孤寂与苍郁荒凉与凄楚，表现对如同唤不回童年那样的伤痛。苦涩的美感总是最使我震悼而感动。

现代中国画对于它的从事者所提出的难题，扩展到中国的文化与人的处境，实在超出了绘画本身的范围。试问你如何能够毫无关心的安然提起笔来创作呢？如前面所说，仅凭对中国传统绘画的修习中所有的“功力”是不足的，这正如一个中国人在现代世界的急流中要寻求一稳妥的立足点那样艰难，我不相信在目前有什么人已寻求到这一立足点。除非是无知与麻木。

后 记

从事绘画的人，有时是无法以文字自我诠释的，起码我自己很难。所以我只将对绘画的感想作一次自白。

我这次个展将展出四十余幅画，这些是我师大毕业以后四年间作品的精选。我将以这一批作品，试图展示我的精神世界以及试探中国画在现代的路向。我尝说在现在来讲，中国画在创作上是十分困难的；其难处并非指技巧上的，乃是观念上的。在西洋画方面这方面的困难就不同了。因为中国只有中古的艺术思想，近代的艺术思想是付诸阙如的，这就是我上文所说传统的沉酣。那么，作为一个现代的中国画创作者，因为近代艺术思想的停滞，技巧上也同样跟着僵化，他所面对的问题，是如何建立现代的艺术思想，既没有近代可作接续的依凭，又不能接上中古时代。所以我觉得中国画家有不少走向两个极端：不是复古，便是西化。我自知我目前的成绩并不足道，但我必坚持我

的方向，那就是以中国人的精神本质来正视现代世界，通过绘画创作来表现我对现代人生与现代世界的体验与思省。

人生的局限，造成永恒不可逾越的悲剧。我上文所说的悲剧感，还包括了现代人所面临的困扰。人智的发达造成了机械威力的不断扩大，以致改观了原来的世界，人征服了物质，又反为物质所奴役，这是现代人人所深深感到的危机。我觉得世界越来越热闹，而越荒凉。在大部分主要作品中，我以此一主题作为基调来处理我的作品，我希图表现出荒漠似的人生，那经受摧残的大自然的愤怒与沉郁，有时借颓垣断壁勾起我对往昔的残恋，一种莫可奈何的感情。我并不以为必须以机械的产品作为表现题材，我只祈望表达出一些现代人如我所有的感觉。那些惊怖，令人悚栗，那些孤苦，令人凄惶，那些苍茫，令人在困惑中深沉思索，那些忧郁，令人触及肺腑中的哀痛，而得到共鸣时得以解释。我无法猜测我的努力是否有多少收获，但我是往这方向努力的。我以山水为题材，并没有福分领略山水中那种烟云供养，陶然自得，赏心悦目之乐。我每于静夜作出这些作品，于我自己是忠实的，我时常因感动而流泪。我的生命的意义是与艺术的追求不可分离的。

一九六九年一月

【无声的狂歌】

游唱诗人、声乐家，借声音来表达他的情感，宣泄他的积愆，那是最痛快的人生。人类大概最不喜欢纳闷，不管是高叫狂歌，甚至大哭或大笑，皆能获得巨大的快慰。或许婴儿的啼哭，到了成人便必须以狂歌来代替，以求得身心的舒畅与心灵的涤净，免为污垢所闷塞。所谓‘狂歌当哭’。不幸每个人不一定都能歌，既不能狂喊，又不能如婴儿般尽情啼哭，故发明乐器。不论是吹弹击打，皆以声音的迸发来宣泄胸中块垒。而一般既不能唱，又不能弹的人，他也一样需要有一种来代替婴儿啼哭的发泄方式，比如饮酒，借以击溃理智严格的约束，得到一时任由感情的放浪形骸。

绘画则为无声的狂歌。它不及音乐的酣畅，不如饮酒的消极，而作为感情的表达，它隽永。那些不能说的，不能唱的，便适合绘画，所以，要一个画家来解说他的作品，实在是十分艰难的事。我的画时常是一种心境的表现，是情思的图像。

这个宇宙在不同的心眼中，各显示出不同的情态，一个画家对别人的贡献，在于展示他所理解的、所感触到的这个宇宙万物的形象。这个形象是客观自然世界在他的直觉力所涵摄之后所建立的一个主观世界。一个画家的天赋、性格、教养、知识、品质、历练等等决定了他所建立的主观世界的气象与调性。

复杂的自然世界有种种不同的面目，予每个人的感动也各不相同。譬如纤秀的花朵、轻盈的燕雀、中秋之夜和一群人共赏

的清丽的明月，往往没有使我兴起深切的感动，而一壁苦涩的苍岩，数棵蓊郁的巨树，独于荒野凝视初升的大得可怖的月球，时常使我激起磅礴的感情。我们都只曾见宇宙的局部或片面，而且仅能以自己本身的条件接受宇宙给我们的感动。在一个画家来说，他要把这种感动之情表达出来，真正的写实主义是没有意义的，他便得捕捉这个感动的特质，去经营他的主观的视觉世界，我想这便是把视觉艺术的创造称为“造型”的意义所在。

所以，一个画家不必要成为百科全书式的能手：既能画自然风光又能画花鸟虫鱼，复巧于为走兽写生。正如小说家总应该表现他最熟悉的、最感动的、最深切了悟的人物与题材一样。

题材的选择虽然不是艺术的决定因素，但常常是建立风格的第一步。

但是，题材并不是艺术表现的目的，只是寄寓情思的对象。决定情思的特质的，无疑是我们对宇宙人生所已建立的观念。艺术永远是艺术家观念化的形象之表现。读书与体验，是建立观念仅有的途径。

我自小便喜欢画画，许多长辈与朋友都说我是天生的画家。其实我只承认我对视觉的形象特别偏爱，并没有刻意要成为一个画家的偏执。我的作品只是渴求对这个世界与人生有更深的了解和体验，同时渴求表达我的感应。所以我读书、生活、写作、画画，都为同一个渴求所激发。如果我善于歌唱，我一定狂歌，但我的喉咙比心脑和手笨拙，我便只能作无声的狂歌，表达我对宇宙人生的惊叹、激赏、慨叹与感动。

【绘画独白】

楔 子

许多人知道我是喜欢思考与写作的画家，又是专擅绘画的写家。有人认为两者兼任，似乎不妥，而我本人不作此想。如果智能许可，生命无限，我倒还想从事更多的学习与尝试。因为宇宙与生命太丰富，太动人，弱水三千，只饮一瓢，实在心有未甘。

做两种工作，唯一的坏处是时间更不够用。不过，好处甚多。仅就使感官的耽美与理性的思索取得刚柔相济，可说已受用无穷。

虽然如此，我常常还是觉得这两支笔都力不从心。绘画之笔很难将思想观念表现得够深刻，而以文字来自剖我对艺术的所思所感，却又觉得某些微妙的情思意念，语言有时而穷。

似乎我最强烈的愿望并不是专门做一个画家或作家，而是做一个遨游于四方上下，往古来今，这在中国称为“宇宙”的能歌能哭的人。我之酷爱艺术，便因为艺术最能使我们有限的生命，真切地体验宇宙人生的真相与万种风情。假如不是自小畏惧数学，我可能喜欢透过哲学来看人间宇宙；也许因为我的眼睛和手没有喉咙那么笨拙，所以我选择了绘画。

一般人总喜欢要求画家来一番自白，正如看完了魔术表演，便很渴望魔术师公开他的秘密。但是观众永远只有失望。那不

单是因为魔术师总不肯自断生路，而且也因为一经揭穿，便索然无味。画家的情形亦与此相似，不过更无什么惊人的秘密。作品的背后并无机关，只是躲着一个人，便是画家自己。其实，见其人不如观其画，有本领的眼光在画面上已可透视到画家的心灵深处。

关于“现代主义”

艺术家最高的目标在于表现他对人间宇宙的感应，发掘最动人的情趣，在存在之上建构他的意象世界，并不志在描绘悦目的景色，提供他人最风雅的装饰品。不过，艺术到了现代，西方许多以前卫自诩的艺术家，并不为装饰，也不在表现宇宙人生之感受，却在经营一个非常个人化的视觉样式，其间风格之庞杂多样，观念之空前怪异，而且后浪推前浪，争奇斗巧，到了无所不用其极的地步。

绘画的个人化，走到极端，便与人间疏离，与观赏者隔绝。艺术品成为哑谜，成为视觉形式的游戏。西方现代主义绘画有一部分是反理性、反文化、反传统的，因而很难在最后不走进形式主义与虚无主义的泥淖中。

可贵的个人风格与极端个人主义并不相同，因为个人风格在“特殊性”之外，兼顾了“普遍性”的因素。这个普遍性根源于人类对艺术共同的渴求、共同的认知，以及研究了人类共同的感性、共同的人生体验与恒久不易的人性。极端的现代主义不但毫不顾及艺术的轨范，切割与传统一脉相传的韧带，而且也漠视借以引起共鸣的普遍性。这种艺术对观赏者是嘲弄，对艺术却是亵渎。西方现代艺术的狂风，虽然受到西方第一流的思想家、文化哲学家、人类学家与历史学家的批判，但是东方许多所谓“开发中国家”或“未开发国家”却招架无力，竞相俯

从。

就我的观察 西方艺术极端的现代主义 以新奇为创造 而且陷入以不断制造新潮流来延续艺术创造的生命的境地，以及将宇宙人生万殊的现象还原为形式化的基本元素（点、线、面、体、色、相）是受到西方近代科技冲击的结果。对于“进步主义”的迷信 以新奇为进步 以进步为价值 对于科学的“减约主义”（reductionism）的误用，便是以形式化的视觉元素的分解与组合为艺术创造的能事。准此而言，塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）虽然对西方现代艺术有很大贡献，被称为“现代绘画之父”，事实上，西方现代艺术自此走向形式主义的岔路，他亦是始作俑者。

我个人从西方艺术中学习并吸引了许多营养，任何人在我的画上都可以感受到这个事实。但是对于西方极端现代主义的艺术，我始终抱持批判的态度。因为我认为艺术总是人生有崇高价值的活动，是具有文化意识的行为，它应追求并创造更丰富、更深刻的人生意义。我觉得中国艺术那个人文主义的精神，很可以使中国的艺术家不致为西方进步主义所眩惑而盲目跟从。

当代最受推崇的西方人类学家，“结构主义”（structuralism）大师李维史陀（Claude Lévi-Strauss）曾对西方艺术追求新奇，有这样的警句：“‘新’是好事，但是不那么常见。千万不要想像我们能跟喷泉一般不断地创新。‘新’必须长期酝酿才能成熟，才能在约束中锤打出自己的道路。”他对于纪德的这句话：“艺术诞生于约束，死于自由”非常赞佩。时代不断变迁，但人生宇宙有其恒常不易的本质。漫无节制地追求新奇与自由，以致远离了人的价值；艺术如果不能唤起人类最深切的同情与共鸣，哪怕多么玄奇诡异的发明，都只是艺术的衰落。

关于“苦涩”

自从十五年前我写了《苦涩的美感》那篇文章，然后又用它做了书名以来，“苦涩”两字几乎成为我的艺术的标志。这是我当初所不曾料到的事。

许多人对于“美感”之上加上“苦涩”觉得十分奇异，因为“美”在中国人常识的概念中，断无“苦”味，而是“甜”味。“美”字从羊从大，所以汉代许慎的《说文解字》说“美，甘也”。“羊在六畜主给膳，美与善同意”。原来“美”字是指食物的“甘美”（其实“美”下面的“大”不是大小的大，是“人”的象形字，兹不细论）。有了这个渊源，中国人对于艺术所创造的“美感”，总希求能使观赏者获得好像吃到美味一样的享受。以绘画而言，一般人总怀着非常功利的态度。似乎绘画是用以“补壁”（好像壁纸），或用以装饰（所以应与地毯、家具调和）或拿来美化环境（其功用与栽种花木或摆设相同）或者说“陶冶性情”（这算是高一个层次了。不过，还是不脱实用的态度），以至于视为“玩物”，还提防“丧志”。

对于“美”既有这样功利主义的观念，连带与“吉祥”、“喜气”、“好运”等概念不相符合或者相悖的艺术，便予排斥。这个民族风尚导引了中国艺术产生了某些浅薄的功利主义性格。这对西方人来说，可能觉得难以理解。中国人喜欢讨个“吉利”，所以画个大寿桃以祝寿，松鹤则“延年”，九如图（九条鱼）表示大如意，或“有余”，牡丹是“富贵”的象征、鸳鸯是“佳偶”的暗示……中国的戏剧也一样，忌讳“不祥”，总喜欢热热闹闹，喜气洋洋。即使是悲剧，也多半有一个大团圆的结局，或者有某些安慰人心的结尾。这个风尚，本来不能说一无是处，而且也多少构成中国艺术的某些特色。但是，与西方艺术比

较起来 那些惊心动魄的悲壮、深沉的哀伤 人间可感可怀、可歌可泣的以及凄凉孤寂的感情，在中国绘画上，不可否认的是受到压抑与排斥。而这些都正是人生最动人心弦的经验，最普遍的际遇 也正是古今中外第一流文学最伟大、最隽永的主题。中国的诗词，大半是这种人生体验的抒发，然而中国绘画却缺少这方面的表现，不能不说是中国审美为功利主义所笼罩，一直缺乏突破的自觉。

中国绘画讲究什么东西可以“入画”，什么东西就不能“入画”。“入画”与“不可入画”，不但是一个“雅”“俗”的问题，也是一个道德态度与功利思想的问题。所以中国绘画的题材比较狭窄。而对于直面惨淡的人生，对于生命艰苦危殆的体验 缺乏深沉的表现 不能不说是中国绘画的一个缺憾。

有人以为，人生本来已够痛苦，艺术正应表现甜美，来减轻痛苦，来愉悦人生。但对我而言，艺术中的悲剧精神给予人生的慰抚与愉悦，比起甜美雅丽更为深广而持久。因为甜美倾向于官能的感受，较为浮面。而悲壮能直达精神深处，涤净心灵的污垢，激发生命的力，提升我们的情操，使我们经由痛苦的历练而得以净化，得以解脱，而获得安慰与欢愉。许多人以为悲剧的美感必是消极沮丧，其实是大误解。因为在痛苦挫折中所激起的昂扬的斗志，其乐观与希望，不是浅薄的乐观主义所可比拟。

我虽然常强调古往今来最伟大的文艺，无疑地以悲剧的美感居大多数 自亚里士多德到康德、尼采 对悲剧美感的功能价值已有了极精辟的诠释。但是我也不否认不同的美的追求，可以人各有志。也许 我对艺术 对美的观点与品味 乃由先天后天种种微妙复杂的因素所造成。而这种审美情调，事实上乃是宇宙观与人生观的反映。绘画本雕虫小技，重要的是艺术家对宇宙人生有没有深刻的、独特的看法。

中国绘画传统创造的转化(注)

中国绘画传统有极绵长的历史。任何传统在现代都无法原封不动而得以存在与延续。中国绘画在今天的困境，一方面无法抵抗西方现代主义的冲击，一方面又不能从传统的精神中发展出新生命。因而在西潮与传统之间徘徊瞻顾，痛苦万分。在我们这一代，不论是文学、绘画与其他艺术，都共同面临这个困局。有过若干争论，亦各自从事艺术创作的实践。似乎“横的移植”与“纵的继承”往往成为不可调和的两派意见。我认为，中国绘画如果不能有一番创造转化，超越东方与西方、传统与现代的争执，必难有成果。创造转化，正是纵横交错、陶熔锻炼、别开新局面的工作。

这些观念上的讨论，一说到融合中西，容易成为陈腔滥调，我不想再谈。我主张从中国传统出发，吸收外来营养。创造转化的过程，同时也就是对传统与西方现代艺术批判的吸收的过程。我认为对中国绘画的现代化，应先全盘了解传统，不能仅从枝枝节节或技巧上来着手。

首先是绘画思想的问题，我认为我们中国画史虽长，但绘画思想非常一元化，那便是中古的绘画思想因袭了一千多年，并无重大进展，更无多元化的发展。简单地说，魏晋时代那个远离俗世的隐逸思想，韬光遁世，飘然远引，追求世外桃源，歌颂高士与神仙的文艺思想，成为中国绘画永远不变的中心主题。中间虽然有宋代入世的“写实主义”（与西方的写实主义不大相同），但可惜不能开拓出足以与之抗衡的另一条路。自南宋以降，历元明清三代，文人画大行其道，更助长了这个一元化的中心思想。直到今日，我们的“国画”大致还是如此。我们几乎没有能力好好画天天顶在头上的天空，好好画踏在脚下的土

地。中国画一切技法都已成为僵化的固定符号，这一切都是绘画思想定型化的结果。在现代，我们希望发展传统，但是“近代”绘画思想的阙如，使现代的发展倍加困难。所以突破传统，开拓新的绘画思想领域，使具有时代性与多元化的新观念，能一扫千余年来的陈腔滥调。我个人的创作殚精竭虑于此，因为它是最困难，也是最重要的问题。

中国绘画将客观自然主观化，使主客合一。所以中国画没有西方写实与抽象两个极端的矛盾与偏颇。如果以西方的理论来说，中国绘画当为“意象主义”(Imagism)。而以“意”为重点，中国艺术的人文主义精神特别浓厚亦以此。不过，这个“意”浸润于文学与道德中过久，忽视了物象的观察，不免显出造型手段的贫弱、雷同与简陋。中国传统绘画好似中国的章回故事，由众多“零件”堆砌、串联而成，例如各种树木、皴法、亭台、山石、流水、瀑布、苔点……集合在画面上，构成“丰富”，而每一个单项却都是定型的符号，本身在造型表现上实在十分贫弱。我多年来努力的目标之一，就是试图改变这种传统的因袭。我以一条河、一间房子或几棵树木为题材，企图在极简单的题材中，表现“丰富”。主要用力于造型语言的创新，对物象观察的精微，表现的多样，希望摆脱传统概念化的窠臼。传统绘画只顾及物象的普遍性因素，而舍弃特殊性的因素，造型技巧当然趋向概念化、定型化。例如松树的画法，传统中国画确把天下松树共同的特征掌握得很扼要，但每一棵存在的松树的“个性”就被抹煞了。其他表现技法类同的缺失，在中国画中可说积弊甚深，由来已久。我试图使中国绘画不再由许多陈陈相因的概念堆砌而成“意义”，而要以独特的造型与结构自身强有力的表现来蕴涵“意义”。所以题体单纯，常常把物象置于近、中景的位置，而且注重气氛(mood)的渲染，注重画面的整体结构，一反传统的空疏与零碎；画幅比例应依据题材与结构的需要来

决定，一反传统构图依据纸张原来的比例以及传统“中堂”、“条幅”、“横披”等固定化的形式。正方形的构图我所偏爱，完全是我个人二十年前所独创（中国历史上从无正方形构图的体制，只有册页近似。最近若干年来得以看到林风眠先生大量作品，发现他更早采用正方形构图）；对于中国传统的诗文题识，我同样采取批判的吸收，注重视觉整体的效果，扬弃文人画喧宾夺主的老套。对于色彩，主张创造性的开拓，不以传统为拘限，但不应破坏水墨画以水墨为主的特色。从大处到小处，我认为都应该有与绘画思想相一贯的设想，比如图章的文义、形式与用法，装裱的格式……不胜枚举，都以传统的创造转化为依归。

以上是我个人在创作生活中所思所感和一些体验。希望有助于认识中国绘画的现代化，亦以就教于同道。

一九八四年六月

注：

“创造的转化”是从历史学者林毓生先生处借来的。他对这个从英文 creative transformation 翻译过来的片语有极精辟的见解。关心中国传统文化及其现代化的人，从他的著述中可以得到许多启发。见林毓生著《思想与人物》三二〇页及三三一—三四〇页（联经出版公司出版）。

【《庚午画集》自序】

楔 子

我第一本《何怀硕画集》出版于一九七三年。一九八一年出版第二本叫《怀硕造境》（*Inner Realms of Ho Huaishuo*）。一九八四年《何怀硕画》是第三本。第四本用《何怀硕庚午画集》为书名，采干支纪年方式。本集所收大多数是最近六七年来作品，尤其以近两年创作为主。

为自己每一本画集写“自序”实在不容易。因为对于中国绘画的种种问题和个人的见解，要说的早已说了。除了画集自序之外，二十多年来发表于报刊的评论文字，也已出版了八九本文集；虽然里面有不少扩及文化及社会的评论。

有人说，对人生世界各面向有广阔的关怀，才造成我的创作有强烈的个人风格与时代精神。也有人认为，做画家常写文章是“不务正业”，忧怀国事更是“多管闲事”。关心我的朋友，总因为我画得太少而非常惋惜。

其实，做画家虽然成了我毕生的志业，但做一个有独立见解的自由的知识分子更是我的宗旨。对于万事万物的好奇、关切、体验、学习与研究，使我对这个既“有情”又“冷酷”的人间世有深切的认识，不但是我的兴趣所在，也是我的艺术创作最根本的灵感的泉源。做艺术家之前得先做一个真实的、有见解

的人。至于慨惜我画作数量不多，实在说，我竭尽所能也只有这些作品。

艺术创作是灵魂的剖白，呕心沥血，不可能多产。

“摆脱群体感情”

虽然写了不少谈论艺术的文章，但是我很少谈我自己的画。因为作品本身已经表现了，若再以语言诠释，不免画蛇添足。作品本身应让别人去评说。我只谈谈对于中国绘画题材的选取所表达的感情与意念以及构思方式等问题的反思或许对理解我的艺术思想有些帮助。

今日中国画家所采用的题材，多半古已有之；所表达的感情也绝少来自个人独特的怀抱。中国绘画传统的桎梏，最难摆脱的，不只是笔墨技法，更重要的还有“群体的感情”。题材与感情意念的陈腔滥调，这是与西方近代启蒙运动以来个人的觉醒在艺术上要求独特创造的大趋势，形成最重大的差异，也是中国艺术最严重的积弊。中国艺术所表现的大多是“群体的感情”。“群体感情”是历史中集体的积累，而不是个人当下自觉的发现与自发的感兴，所以缺乏时代性与个性，而且早已“模式化”，便渐渐与“创造”的本义背道而驰。

“群体感情”的形成是种种复杂的因素集合的结果。包括来自民族的、传统的价值取向、审美习惯与口味，包括民族集体的、普遍而久远的祈望与意愿；包括传统的习俗、典故与象征（如图腾 *totem*）。这些“群体感情”塑造了民族的“集体意识”，在艺术中则成为艺术作品主要的“思想内涵”。千百年来，能自觉地超越“群体感情”以及超越由它所派生的感性“模式”（包括题材、造型、技法等等）的中国画家，而表现独特的个人的思想感情者，可说少之又少。

传统中国画分人物、山水、花鸟三科。人物画除“写真”和“传神”外，不是宗教故事，便是文学、历史典故的描写。山水画除表现自然之美外，就是表现自魏晋以来的“出世”思想。花鸟画在“写生”描写动植物的生态及其美丽之外，多寄寓各种道德的内涵以及吉祥如意、平安长寿等愿望。这些在历史中被标准化、规格化而且定型化的“群体感情”，虽然曾经树立了传统中国绘画的历史成就，但是，它不但压抑了个人的独特性，而且也阻隔了艺术与变迁的社会相通声息，因而丧失了不断变动发展的时代精神。这正是中国绘画渐渐僵化、衰微的原因。

我的创作，希望努力超越或摆脱这来自传统的“群体感情”，表现个人的感情与思想。

表 现 自 我

中国绘画自来缺乏个人感情的表达，一方面因为中国文化有强烈的祖先崇拜的心态，喜欢“祖述”传统；一方面因为个人尊严与个人价值的觉醒，在过去一元化的文化环境中难以抬头。在传统社会中，个人的独特性如果不刻意自我压抑，常常被视为“离经叛道”。

因此，一般中国画家创作的题材与灵感，第一不外是自然之美的描写；第二是仰赖模仿或撷取前人或有成就的他人的成果；第三则自历史故事、文学典故或民俗题材中寻找材料。即使在自然之美的描写方面，前人的成绩也往往成为后人的圭臬。所以，总而言之，民族文化已有的成果，就是中国画家“创造”的泉源。历史与群体所认同的文化“模式”便成为权威，因此严重地压抑了个人的创造性。中国多的是“一大群”画家，不容易发现一个“个人”的画家，正是这个原因。

如果不能超越这条老路，另辟个人创造的途径，中国绘画

绝不可能有一番新的创造；如果观念上没有自觉，只在技术上翻新花样，也只是“旧屋翻修”。这与搬拾西方“现代主义”新模式的“中菜西吃”一样，都不是认真的创造。依附传统与依附西方“现代主义”，一样是依赖“群体感情”，一样丧失自我。

依附群体感情或群体意识的艺术运动，有最大的声势。但因为个人的感情与思考的萎缩，所以必定走上形式主义与视觉主义的歧途。中国自元代以下讲究“笔墨”，西方抽象表现主义讲“结构”，讲“材质”，讲“肌理”。艺术到了这个地步，便是形式华美而内涵空虚。笔墨、结构、材质与肌理等等都非常重要，非常可贵，可是个人的感情与思想岂不更根本，更重要？种种“新式技术”，如果不能用来表现对人生世界的所思所感；或者有了“新式技术”，却缺少一个超脱的、独特的心灵，缺乏对人生世界深刻、高超的见解，那么，艺术只是视觉游戏而已！

我对艺术创作尽管有多元化的追求，但艺术的人文主义精神的肯定与坚持，永不放弃。

永远的探索

我的创作构思多半来自内心的幻想或冥想。这些幻想或冥思都由我对人生宇宙的感应出发。我最喜欢的题材，大多是超越、虚悬于“现实”（reality）之上的，个人心中的幻觉。这些幻觉有的是从童年以来在我内心深处某些不可名状的“秘密”所衍生出来的意象。它们也常常像原生质的细胞一样不断分裂而增殖。而数十年来知识的追求、艺术的训练、中外文化营养的吸收、世界的旅行与人生的体验，提炼了心中的意象，并引导它与我探求所得的适当的形式呈现出来。

有人以为我对西方的“现代艺术”心存反对的态度，其实，西方现代艺术与中国传统绘画都一样对我有极重要的启发和

影响。我对西方某些视觉主义、形式主义与虚无主义的现代艺术确曾有过严肃的批评；东方有些画家以西方现代主义为“世界性”我也很不以为然。但是西方近代以来，从后印象主义到表现主义、超现实主义及巴黎画派等充满人文精神的现代大师给我的震撼和启迪，使我反思艺术的真谛，更认识近代中国艺术的贫弱与腐败的一面，也更激发我重振中国绘画的信念。

前人有言“师其心，不师其迹”。对于中外文化艺术的学习与借鉴，应重其精神，不应只模仿其形式。在近代中国诸大师中，我最景仰的有四位：黄宾虹、傅抱石、林风眠与李可染。他们创造的精神对我影响极大。他们独特的成就与风格启示了我，也鼓舞了我去探寻我自己的创造之路。但是，崇奉西方的“主义”与中国“门派”都是自我局限。要善于借鉴，更要挣脱束缚，最重要的还是要表现自己。

艺术不是集体思维模式的感性形式，乃是一个有创造力的生命体在某个时空中独特的声音。杜甫诗云：“怅望千秋一洒泪，萧条异代不同时”。艺术是人的创造，故有“千秋”不易的“普遍性”；但不同时代的艺术家在不同的处境中各有独特的思想，必也有“异代”万变的“特殊性”。普遍性与特殊性和谐的结合，是一切伟大艺术创造的基础。若只有陈腔滥调与套式化的“普遍性”或者只一味追求新奇变异的“特殊性”，都不免陷入历史或时代的“群体意识”之中，泯灭了“个人”。

宇宙人生的体验，欢乐与痛苦，愉悦、欣赏与歌哭、沉吟，才是艺术创作的原动力。个人创造的视觉形式只是表现独特风格必要的手段而已。知音的观画者，必可在我的画中得到共鸣。

【我追求艺术的心路】

神 秘

大科学家爱因斯坦说艺术与科学的源泉是神秘。

小时候 对于“神秘”的概念并无认知。但是 隐约间 我感到在人间谋衣食之外，在现实世界之上，似乎有一种更高远的境界在迷蒙缥缈中吸引我的好奇心。追索生命的意义，发掘人生宇宙的真趣，探测事物的本源，观照现实人间的形象，玩味一切物的形质色彩与其意象……这些精神层次的追求，对我有莫大的吸引力。慢慢地，我领悟到这吸引力的本质就是“神秘”。而神秘的根源是永远不可索解，却又吸引我们无止境的追求。

神秘的探索产生科学 神秘的体验 蕴孕艺术。而对神秘的崇敬与讴歌则是宗教。启发我认识神秘的也恰恰是宗教。

基督教的圣经，是我幼小时感受到宇宙的神秘，以及用文字表达这神秘感的第一部书。它强而有力的开启了我混沌的心智。《旧约》劈头写道 起初神创造天地。地是空虚混沌。渊面黑暗。神的灵行在水面上。神说要有光 就有了光。神看光是好的 就把光暗分开了。神称光为昼 称暗为夜 有晚上 有早晨。这是头一日。神说……事就这样成了。神看着是好的 有晚上，有早晨 是第二日……而《新约》的启示录中 重复着类似这样

的字句：我看见羔羊揭开七印中第一印的时候，就听见四活物中的一个活物 声音如雷 说 你来。……我听见从天上有声音，像众水的声音，和大雷的声音，并且我所听见的好像弹琴的所弹的琴声……。

这种种充满神秘与震撼人心的字句，后来在佛教的经典里 我有同样的感受。比如《金刚般若波罗蜜经》如是我闻。一时佛在舍卫国祇树给孤独园与大比丘罪，千二百五十人俱。尔时世尊食时，着衣持钵，入舍卫大城乞食。于其城中次第乞已，还至本处。饭食讫 收衣钵 洗足已 敷座而坐。……须菩提 如恒河中所有沙数 如是沙等恒河 于意云何。是诸恒河沙 宁为多不。须菩提言 甚多 世尊。但诸恒河 如多无数 何况其沙

我既不倾向以数理去索解宇宙人生之奥秘，又不满足以宗教之玄思去印证其奥妙，对于浩瀚渊阔的宇宙人生，谨以真挚敏感之心，通过艺术之形式表达我之热爱、感动、好奇与想像。

每个少年成长之后必面临专业的选择，然后是职业的取舍与调适。在我完全没有这种周折。艺术的追求似乎是我与生俱来的志业。但是我觉得科学、宗教与艺术共同面对的是同一个大混沌。人类涵泳于天地间 只要是认真的生活者与追寻者 彼此在方法、工具与手段上虽有差异，但在精神的攀升上并无不同。何况观念、知识、信念与虔诚之心对艺术家来说或比艺术的技巧更为重要。

追 求

我在艺术中追求什么？

拿这个问题来问我自己或其他艺术家，我想都会觉得不易作答。因为一个艺术家所追求的应该有许多不同的层面。跋涉

过艺术不算太短的岁月，回顾过去，瞻望未来，不免要反躬自问：我在艺术中所追求的是什么？

第一，艺术的追求使我找到了生命的意义和价值。正如科学与宗教的追求一样，生命的价值是自我追寻才能彰显的。在艺术的创造与境界的追求上，个人对宇宙人生的观察、感受与种种见解得以表达出来，因而使个体生命的卑微、短暂、孤独、污浊与局限得以消解提升与扩展，这是生命至高的欣悦与安慰。

其次，一种历史文化承续发展的使命感，鼓舞了我对艺术做毕生的追求。我生当中国文化现代化正处于长久以来的困局之中。一面是陈陈相因的老传统，一面是汹涌而来的西方现代主义，中国艺术为这两个极端所割裂，形成复古与西化的严重对立。在过去二十多年中，我一方面在创作中企图贯通对立之两极，探索一条中国绘画现代化之路；一方面在思想上探讨中西艺术之精神，批判复古与西化之极端，探索我们有文化主体性的艺术现代化之路。如何调和传统与现代，融贯东方与西方；如何认知因袭与模仿、表象的接合与精神的融合；什么是“世界性”与“文化的民族主义”……在我历年的论述文字中致力理念的追求。这些理念的追求正与我和艺术创作相辅相成，并行不悖。

任何世代皆为过去与未来的桥梁。尤其在中国文化从传统转向未来的今日，我们这一世代所肩负的责任，所承受的考验，在历史上是少有的沉重。正如我们的民主与法治，经过近百年的追求与挣扎，尚未走上正轨一样，中国艺术的现代化也还有待我们的努力方有成功的希望。我的追求当然永无止境。

我在艺术中还有种种其他方面的追求。譬如追求一个有独立人格的人的尊严。在中国社会，尤其在混乱的当代，在许多与政治、社会、经济活动结合的事业中，都很难维持个人独立的人

格，很难保有人的尊严。艺术的追求使我逃离群体的纠葛与争斗，保持比较整全的个人。

因之，艺术的追求使我体验到人类最自由、自主的活动之快乐。就绘画来说，在创作中，从空无中去建构展现个人人格特质的造型，去营造最感动、最深沉、最震撼、最独特的境界与气氛，去表现人生体验与想像或幻想的情境，来暗示、宣泄或展现画家的情绪、情思与理念。艺术的追求，如探险，如挖矿，如恋情，如决斗，如闭关，如冶游，如狂歌，如低诉，如播种，如收割，如布阵，如嬉戏，如痛饮，如寻梦……不论是严肃艰辛或逸兴遄飞，都教我沉酣而感祷天地丰盛之赐与。

开 拓

我常常在创作中表现宇宙人生境况的悲凉苦涩的一面——传统绘画所畏忌的、回避的那一面。二十年前我在第一本文集（旧版《苦涩的美感》）自序中已说过：在人生的体验中，最深切的常为悲怆之情，而在艺术创作中，悲怆之情常激发吾人体味各种生命的情调，发为苦涩的美感，而邀请观赏者深切的共鸣。……艺术的严肃与崇高便因为它不仅提供了感官的享乐，更进入于人生最深刻的心灵堂奥，揭示了人生的悲剧性内容，使人与人在同情悲悯中得到安慰，而解释、超脱了生命的痛苦，并在表现生命的苦斗中呈现了其壮丽，使吾人在此悲壮之中引发景仰与感动之情，而涤净现实人生的卑俗与丑恶，获得莫大的欣悦与提升。

中国艺术最欠缺的便是悲怆之情的表达。尤其在绘画中，中国美感的实用性与功利性，无法表现宇宙人生更广袤、更深沉的层次。甜美的花鸟画与仕女画，怡然自得、高雅出尘的山水画，千余年来中国画绝大部分都是这种产物。不是提供娱乐与

装饰，便是标榜清高的道德，或者注重对世道人心有益的“鉴戒”。此外，则是表达吉祥、长寿、富贵、避邪、迎春等等有“利”的愿望。而这些陈腔滥调差不多成为中国绘画僵化的标准和规格，也沉积成中国人在艺术中所投诉的“群体感情”。是那樣的现实、功利、狭窄、俗滥而泯灭个性。

如果说我在中国绘画的现代化中有一点贡献，就在开拓了一片过去封禁的疆土——那是人生与宇宙间最普遍、动人、深沉的悲壮与苦涩的美感。我在《苦涩的美感》那篇做书名的小文中（一九六九年写）说：“那些惊怖，令人悚栗；那些孤苦，令人凄惶；那些苍茫，令人在困惑中深沉思索；那些忧郁，令人触及肺腑中的哀痛，而得到共鸣时得以解释。”我觉得中国绘画长久以来题材的狭窄，技法的样板化，内容的功利主义、禁忌与陈腔滥调是造成中国画极浅薄的原因。让我们想想西方第一流画家表现了多少生命的无奈、劫难、痛苦、孤独与渴望等深沉真挚、惊心动魄的作品！中国的画家何时才能明白，艺术不是用来装饰墙壁，用来讨好买主，用来贺喜祝寿，用来当弄臣倡优取悦权贵豪门的。真正的艺术是艺术家生命的呐喊与狂歌，是艺术家个人独特的怀抱的抒发，是艺术家人格精神的表露，是艺术家对宇宙人生的体验、发掘、感受、思虑、想像、憧憬、渴望……种种情思，表现为独特创造的意象。中国绘画如果永远没有这个觉悟，便只有永远充当壁饰、贺幛、礼品、花瓶与玩具，算不得是纯粹的、创造的、严肃的而又有高度艺术价值的作品。

要改造已成为僵化模式的传统意念多么艰难；要唤起中国人重新反省对艺术轻薄的态度与认知也多么不易。但是，我不会气馁，因为我毕生的志业就在以我的创作与理念来拓展中国绘画的境域。

从对宇宙人生的神秘的惊叹，进入艺术无止境的追求，到

有意识地批判并光大传统，以求开拓现代中国绘画的新路，值得我毕生投注，生死相与。

一九九三年十月

【论 电 影】

电影 无疑的是我们当代艺术的宠儿，一如古希腊的雕刻，罗马与中古拜占庭的建筑，以及文艺复兴以降的绘画，各呈现了一个时代的文化模式之缩影，一个时代文化精神之象征。没有一个时代不是多种艺术共存的时代；亦没有一个时代不以一种最兴盛的艺术样式管领艺坛的风骚。时代精神决定了艺术的理念，而艺术的样式亦反映了时代的文化思想的气候。

希腊是一个光辉的时代，一个伟大的人文主义时代。希腊的理念是秩序之均衡与和谐，而秩序即在于“中庸”（The golden mean 此为希腊之思想，而为亚里士多德所倡重），其美之观念，以灵魂与肉体、理念与感性、审美与道德，皆非对立而为和谐统一，故为古典概念之源头。神性与人体的结合，构成希腊极壮观之人体雕刻。罗马之艺术，是古典艺术世界之巩固、宣扬与维护者，其最伟大之贡献在于建筑。雄伟之帝国政教之权威，则构成使用真拱、穹窿与圆顶为审美与结构原则之崇高建筑，为其时代文化精神之象征。而汇合东方波斯与古希腊的主题的拜占庭建筑，以及十三世纪之哥德式建筑，皆为宗教文化时代之产物。到了近世，由文艺复兴追求人性的恢复、个性之解放，个人主义的勃兴，使近代艺术趋向于个人化，故绘画之代替建筑，成为最兴盛之艺术样式。

十九世纪末叶，电影发端于法国巴黎，成为艺术世界异军突起的“新品种”，称为“第八艺术”（大英百科全书在 Art 项

下列建筑、雕刻、绘画、音乐、诗歌、戏剧六种 美国韦氏大字典增舞蹈为第七种)。开始时电影不被纳入艺术分类的项下,因为它不算是一种独立的“艺术”,它最初的命运与摄影一样颇受歧视,但是电影与摄影至今已公开被承认为新兴之艺术,它们也逐渐建立了它自己的特性;现代电影已不是各种艺术的“大杂碎”或“大拼盘”,它是经由科学的撮合 多种艺术与技术之综合所产的新生命。这个艺术样式是由科学所催生与助产的机械化时代的艺术宠儿,其电光声色的煌赫与嚣张,其风头之健 使其他古老的艺术样式 自然不无迟暮之感。

然则,电影何以成为当代艺术的宠儿?本文拟作一番较深入的分析并附带有所批评。

感性膨胀时代的产物

我们谈及“现代”,便归结于科学昌盛后应用于人类生活所引起整个世界社会的变革。而科学为西方文化之产物。科学在西方之发达,根植于启蒙运动,再往上追溯,由文艺复兴而来,而文艺复兴则由于对希腊罗马文化之向慕与复兴。故所谓“现代”虽为一崭新的、历史上空前的时代,但其来源 却依然是最古老的。我们一方面盛赞希腊文化为人类文明史上之辉煌时代,盛赞文艺复兴时代之种种成就,一方面又诟病现代文化之种种恶果 诸如机械加予人性之桎梏 人与自然之失调 价值之崩溃与坠失;能源枯竭与其他各种危机之全面强化;物质过度的享受降低了人类精神心智与体力的水准;大众传播培育了大批依附时代风潮的盲目的、丧失个性的群众;民主政治促成 一个英雄死亡的时代;生物学的发展与哲学的怀疑论使宗教情操之瓦解与消亡,遂步入一个彷徨无依的时代;机械化的社会生活,使现代人类生活在时间上的惶迫与空间的狭窄而单调

(都市之发达乃工业化之结果;人口的激增则为医药进步之助 两者相加 遂使生存空间挤迫)等于把现代人驱往一个庞大而冷酷的囚笼;由于宗教与道德基础的动摇,人类遂跌入虚无主义与纵欲主义的泥淖中无法自拔;对于永恒的理念与崇高的信仰之否定,现代人精神中的元素乃为卑俗、混乱与局促不安……我们可以集中一切的观察、体验与分析的结论,来陈述我们对“现代”的不满、厌恶与痛恨。但是在另一方面 我们又可以依同样的方面来条陈“现代文化”所给予人类的恩惠,或许与所诟病的数量相埒(甚至正反两面的因素恰恰就是一物的两面 而此两面还可能成为一个因果循环的局势。如工业发达,提高物质的享受是一个正面,造成了能源枯竭则是一个反面 能源枯竭促进新能源的探索与发明 又是一个正面 此后又将带出另一个不可知的反面……)。

现代文化既源自希腊,而我们对现代的诟病与对希腊的赞颂 似乎是极矛盾的 其实这个矛盾在现象上如此 在本质上却是统一的。

美国现代文化哲学、社会学大师,手创哈佛大学社会学系兼任系主任的索罗金(Pitirim A. Sorokin 1889—1968,俄国人,一九二二年为苏俄放逐,后半生在美定居并完成《社会与文化动力学》等繁多巨著,可惜出版界对他的著作极少译介)以“感性文化”来解释西方自希腊经文艺复兴到现代之发展之必然途径。他指出这个感性文化在成长的过程中,达到了某些光辉的成就之后,到了近代为感性文化瓦解的时代;我们正处于迈向另一个“理念文化”的转型期,度过了目前这个精神萧条、混乱与卑俗的现阶段,一个整合的、稳定的、有秩序而富于创造的新纪元即将到来。索氏对现代做了深入严肃的批判,指出时代的危机,但又否定了过分悲观的论调(如著《西方的没落》的史宾格勒等)并予人类未来以乐观的展望。

借着索氏“感性文化”(sensate culture 或“感觉文化”)的观念 以及他对现代西方艺术严酷的批评 我们可以赖以对电影在当代艺术中睥睨同济、顾盼自雄的原因,做较彻底的分析。

西方现代文化乃感性膨胀的结果,现代艺术本质是反心智的,所着重乃感官经验之事实。印象主义以降西方的现代艺术,索氏以为皆感觉型的艺术,从印象主义到超现实主义均为琐屑的拼凑与不完整、不调和的大杂碎。这正反映了现代精神价值之内容 对理念的抛弃 意义的排斥 崇高、严正主题之代以卑俗、丑恶与琐碎的题材。艺术之价值已只在于感官纯粹经验之捕捉。因为现代人的价值观念,乃在于以感官经验为准据,故“爱情”在现代就是性与接吻;“美术”在现代就是瞬间幻象的捕捉与形式上视觉主义的构筑;“音乐”在现代是刺激耳膜 达到生理上的刺激和震撼 心理上的发泄之效果。思想、心智、观念、理性……一切超出感官之外的东西 均被否定、排斥或怀疑。感性文化中的现代艺术既是肉感的,便不能不是心智的退化。

在这个感性膨胀的时代,最摩登的艺术便是能强度地刺激感官耳目之生理功能 为最优胜之对象。如果有一种新艺术 能够同时使感官全面受到挑动,得到刺激,而不必通过深重的思考与心智的领悟和想像,这种新艺术将最广泛受到拥戴。当十九世纪光学的突飞猛进,加上其他技术的合作,电影遂综合所有艺术的种类,在科学的撮合之下,成为提供感觉圆满性的新艺术。无疑地 电影是感性膨胀时代的产物。没有一种艺术对于人类肉体官能够给予如此多面同时的享受与刺激,无怪乎七十多年间,其进展之迅速,几乎占据了艺术的中心地位。

孤寂、苦闷的大众之需要

科学是高度理性的产品 但其出发点与其功能效用却是感

性的。中世纪宗教的文化与中国儒家的文化皆属于理念的文化，都不能成为科学发达的温床。西方感性文化促成科学的进展，科学的实证乃是建筑于感官经验之上；而科学的实用是对于肉体官能的服役。十九世纪以降，科学遂使感性的西方文化大大膨胀，乃至在人类历史上在宗教与伦理以外，建立了以感性的实证为价值权衡准则的现代文化，而踌躇满志，傲然自得。

恃才傲物的科学给人类最具体的好处首先是劳力的解放。机械的实用，效率的提高，节省了工作的时间与精力，使人有更多的闲暇。这是很好的一面。另一面则因科学技术所造成的工业化与都市化，使个人丧失尊严、个性与自信，因为个人已成为庞大的社会机器的一个小配件。在这样人与人、人与社群息息相关的时代，个人的选择与判断往往无法不依附社群意识，而社群意识便需要强有力的大众媒体来制造与传播。于是报纸与杂志不断在制造“大众舆论”，而广播与电视更是晚近科学的杰作，大众传播媒体已获得了空前的威力来推行任何性质的“时代风潮”。现代人生活在熙熙攘攘的社会中，但没有自主，没有自由意志充分发挥的时空条件，而形成现代社会中人的空虚与孤寂。

不论是在机械化社会中，有规律的生活（工作—娱乐—睡眠）中的那些闲暇需要“排遣”，或者现代社会自身需要一种更有传达功能的大众媒介来制造适应现代工业化政策的社群意识，电影之成为一种空前有效的媒体，它必然为当代大众所渴望，也必然为现代社会所悦纳。（电视在某一角度来说，是电影另一个“舞台”，使电影更能无孔不入地进入每一个家庭。而电视自有其他特性，此处不论。）

十分可悲的是 科学技术所给予人的闲暇 恐怕已为放映各种影片的这个箱子——电视——所悉数索回。统计数字告诉我们，千千万万现代人在这个箱子前面所花费的时间（生命）已达到如何惊人的程度 不止此 它成为大众一切观念、知识、生活、

态度、娱乐、时局的认识、市场情报、医药卫生资料……的来源，它已成为按照工商业社会的哲学观念与价值准则以及电视从业人员本身的道德与知识水准来塑造现代大众统一性格的“魔盒”！

另一方面，电视对大众的间接影响，生理上的且不说（比如视力的耗损等），它使现代人的娱乐从户外的活动导入室内，减少人与自然亲炙的机会；以及它造成人与人更大的隔阂，就因为闲暇时间绝大部分耗费在电影片的观赏上，占据了人与人正常的接触与交谈。它虽磨砺了大众耳目感官的锐敏性，却麻痹了心智与造成表达能力的衰退。越来越多的所谓“沉默的大众”，焉知不是电影电视所造成的可怕的结果？

是什么原因造成现代人——孤寂而苦闷的大众——把他闲暇的时光与娱乐的需要寄托在电视机中？除了上面曾说到的“机械化社会”“制度化”的生活与生存空间的狭窄，使人生更易感到沉闷与孤寂。城市的拥挤，游戏的方式与场所是现代城市最感困乏的问题。在自然中徜徉、在原野上奔跑、在江河湖海中泛舟、几个人一同歌唱或打球、远足、爬山……这些人与自然及人与人间在默契、融洽的气氛里的享乐和嬉戏，只差不多成为弄笔杆的作家纸上的“清谈”，除了少年们以及经济宽裕又鲜少社会职责的富闲者外，现代人的休闲活动与娱乐，大都仰赖机械的供给。在打保龄球、玩吃角子老虎、打弹珠、开汽车兜风……项目中，还是电视与电影吸引最多需要娱乐的大众，而赌博与上夜总会，毕竟在心理上与经济上的负荷，也不是一般人所能常常胜任的事，电视在方便、安全、经济及有趣的程度上，实凌驾于其他多种现代娱乐之上。

官能的刺激代替心智的寻索

以上所说，大致是造成电影昌盛的客观因素。电影本身的

素质与特性，或更不可忽略。上面说及电影提供了感觉的圆满性，便是一个最重要的特性，我们可以说，所有的艺术形式之中电影是最肉感的艺术。就是说，它供给了最强烈而完整的感觉的条件，它不像文学、音乐、绘画、舞蹈等艺术那样对欣赏者有苛刻的限制。知识、教养、历练、修养、想像力、联想力等等先天的禀赋与后天训练的程度之高下，对电影的欣赏固然不能没有影响，但绝不似欣赏其他艺术样式那样严苛。电影是综合艺术，不懂文字或语言可看画面，且可由音响帮助了解。电影可说是艺术在现代的“现世化”或“世俗化”，它的欣赏提供“普遍参与”的可能，它确最“社会化”，不像音乐、诗与绘画，时常走入“象牙塔”或“贵族化”，故电影是很平民化的艺术，既“普罗列塔”，又“民主”。

电影的灵魂还是文学，但转化为二度空间的银幕的画面，故它成为“绘画”，而且是真人实景的、动态的“连环图画”。它在表演上来说，又是戏剧，有时亦可以是歌剧与舞剧。雕刻与建筑作为道具与场景，同样参与电影艺术之表现，故电影无法不是一个大拼盘。审美感官的两大类——耳与目——都包括完全了。而且还有立体画面与多声道立体声的发明，已超过了音乐与绘画的局限（据说将来还会有味觉的电影，我想“冷暖或刮风下雨”等场面或许不必再“逼真”了，不然看战争片，岂不要有视死如归的勇气？逼真“到了与现实失去距离，电影便将失去艺术的“身份”了。）这一切都可以知道电影所取悦于大众的因素主要在于官能刺激的强烈与完整性，这恰好是降低欣赏者的想像力与心灵的沉思默悟，消除心智的寻索的因素。感性的全面刺激与强化对于艺术表现的“含蓄”是死敌。在艺术中，“含蓄”是很重要的。“踏花归去马蹄香”的“香”字，在绘画上以蝴蝶在马脚飞舞来暗示，如果在画的旁边散布一种香味来直接表现，倒不如把绘画取消，因为艺术与现实绝不在“逼真”上

竞赛。“大珠小珠落玉盘”以形容琵琶的音色，若代之以琵琶音响的录音，也等于取消了文学。在这些地方，我们便知道艺术媒体本身的“约束性”，不但不是一种缺陷，而且是一种使创造力有用武之地、想像力有所附丽的重要因素。拿这个原理来衡量一切艺术，我们可以说媒体本身的局限性或约束性越大，所需要的创造力越艰难巨大。艺术的品质高下的等级依次可为音乐、诗、绘画、雕刻、舞蹈、戏剧、电影。黑格尔对艺术的等级次序的依据，说是艺术媒体本身的物质性越强，则等级越低，其等级次序也大致如上列。电影无疑是物质性持强的艺术，等级显然殿后。

文学的媒体是语言文字。语言文字本身是抽象的，但可通过形象性的描写，达到感情的表现。其形象性的描写，便是对文字这种媒体的“约束性”做一番创造性的突破，在创作者与欣赏者都需要有丰富的想像力。在电影，其媒体是具体而真实的形象，一目了然。对于观赏者的能力与修养的水准，自然无须苛求。绘画也一样，媒体的“约束性”的突破，产生了独特的创造性。在封闭的二度空间（画框以内的平面空间）与在凝定的时间中（绘画是瞬时的把握）使绘画的表现，与现实有极大的距离，它便要求画家要付出相当的创造力，其创作才能够高于现实，自成一个独立自足的艺术世界。但电影的开放空间（多画面、移动镜头等）与时间的延续的特性，使它与现实不能保持相当距离，便相对地减弱了艺术的含蓄、暗示、发人深思的特质。

毋庸讳言，在这个感性的膨胀的时代，这个“现世化”的现代的感官官能的享受刺激，才是第一要求，心智的寻索，似乎是迂阔之论。对于文学、绘画、音乐深刻性的玩味与领略，似乎是物质较贫乏的上一世代的风雅之事，对于忙迫而惶惶不可终日的现代人来说，艺术欣赏不过是例假日娱乐项目之一，高水准的电影，如英格玛·柏格曼（Ingmar Bergman）的作品大众已嫌“烦心”，宜乎由动作片、性爱片与风花雪月的“文艺片”来作

为现代人“精神的食粮”了。

前途看好 善自珍摄

有一个问题值得我们深思：在人类古今中外各时代的文学艺术作品中，《诗经》、《楚辞》、唐诗、宋词不必说，荷马、《圣经》、但丁、赛万提斯、米尔顿、莎士比亚等等也不必说，有人读中国的《红楼梦》数十遍，即使戏剧，一出《失空斩》或《红鬃烈马》有人从少到老百看不厌，《李尔王》与《魔笛》也如是。但一部电影似乎没能受到世人对待其他艺术那样的礼遇。在艺术的永久价值与耐人寻味上，电影比起其他艺术不得不说是瞠乎其后者了。可见感性强烈的艺术，容易引起疲倦，咀嚼一两回，便了无余味，能引起深沉的思索，经得起反复欣赏与吟咏的，在心灵的探索中，才永远有无穷的魅力。自然，电影很难为个人所“收藏”，其欣赏又受到“时间”的限制，不能像读书或看画一样可中途停下来仔细吟味，这是电影的局限性。从这里也可以看出电影的欣赏，比起文学与绘画，欣赏者是处于一个被动的地位，也正因为“被动”，便使欣赏者反而觉得省力了。从电视与电影逐步代替了阅读的趋势看来，文学无法获得科技的恩助，难以与电影在当下争一日的短长，也便因为电影的欣赏是最省力的。

尽管电影的性质如此，尽管对西方感性文化的膨胀的批判，使我们对当代艺术的宠儿——电影——有了深入的了解与严格的批评，但我们还得承认一个事实：一种由人类数千年文明中各种艺术的综合，由科技的整合所诞生的新兴艺术，在它短短的七十多年的生长期间里，尚未发展到它应有的高峰，故电影未来的前途亦正未可限量。

现代电影开始建立它自身的独特性，是由“蒙太奇”

(montage 的发现与其功能之发挥开始。蒙太奇这个名称 早期称为“剪接”、“接片”、“剪辑”等,但那时尚未发现其重要的意义。蒙太奇已被认为是电影的“文法”。所谓蒙太奇就是把摄得的“断片”加以组织与辑接的意思,但其神妙的效示却远非“辑接”而已。在辑接的工作中,影片所能发生的深远的意图 甚至表现了抽象思维的涵义 远非机械性的“辑接”原有的效果。也就是说 蒙太奇的功能在于把零散、琐碎的各个画面的断片组织成一个完整的生命,使断片表达了一个系统化、组织化的创作意念。影片在辑接之后 经由蒙太奇功能的发挥 才达到电影本身独特的表现力,为其他艺术形式所无的地步。更简单说,蒙太奇是赋予各个孤立的画面以完整意义的手法,它对于电影艺术个性的建立有无比重要的贡献,今后电影必定还有无限待开拓的新境界 无数新技巧正待创立 这是可以预期的,因为在一切古老艺术中 电影是新生的生命 正有无比的冲力,前途看好 但宜善自珍摄。

牛顿发明“万有引力”,一个人在苹果树下见苹果坠地 沉思默想而得;发射人造卫星则经由千万人集合的智慧与力量才得成功。电影不是绝对个人主义的艺术,它的情形与发射人造卫星有点相像。它必须综合多方面人才的成果方有作品,它的“发表”(不论在电影院里或电视箱子中)都与当代大众发生密切的关系,而且必须通过商业社会商品推广的方式,这往往是造成电影极肤浅、庸俗的一面的无可奈何的原因。期待伟大电影作品的降生,必须要有一个拥有大多数高水准的观众的社会 然而亦首先要出现伟大的电影艺术家(包括导演、摄影、演员及一切艺术与技术的人才)。电影制作中占相当比重的技术成分,常使电影从业者忽略了作为艺术家应有的态度、观念与修养。而以技术为重 自然是一大偏失。制作剧本者很难不注重迎合大众胃口(即以票房纪录为据),常使电影在商品与艺

术之间进退维谷 痛苦之至。艺术与现实之矛盾与抉择 在一切艺术中都是对一个艺术家的严酷的考验，而对电影艺术家来说，此考验尤其尖锐与艰难，这是令人深表同情的。也因此故，许多第一流的文学家与艺术家还是甘愿从事个人主义的创作，视电影为畏途。企图摆脱电影的商品性，于是有“实验电影”的出现，在现代电影艺术的发展中，实具有相当的贡献。可惜国内还未蔚为风气。不可讳言，我们所能看到的电影，商品居多，纯为艺术品的少，故凭我们所接触的电影而来对现代电影遽下评价，实不公允。（最近的一部《梦幻骑士》我以为有许多地方超过原来的文学作品《堂·吉珂德》从它身上，不由得令人对电影未来更伟大的前途，颇具信心。）

如果我们对电影这一门艺术没有深入的了解，过分的溺爱与缺乏同情的了解的鄙薄，都不能使电影得到更好的发展与茁壮。没有一个时代有一种像电影这样的艺术如此强烈而普遍地与大众联结在一起；没有一种艺术有如此强大而普遍的社会教育的功能，即使站在艺术以外的立场来说，电影应该得到现代社会各阶层给予最大的重视、支持与呵护。

最后，对我国电影我有一点期望，我们应该建立起一套中国电影的哲学与电影的风格，不应以沿用西方电影的风格为满足。自然，那些以地方戏曲或国语流行歌作主题的电影，以及那些为厮杀打斗而厮杀的“动作片”，距离我们的理想毋宁更远。

崇高而严肃的电影，不仅动听悦耳，而且在肉目肉耳之上，感动并安慰心灵，终能建立不朽的价值，赢得知音。但这一条艰苦的道路，需要才华、毅力、气魄与决心，也需要一个高水准的社会作为电影艺术发展的基础。一如肥沃的土壤，必可期待良种的丰收。良种与沃土，都是我们所渴望的。

【西洋裸体艺术之谜】

楔 子

西洋美术以裸露的人体为题材或表现的对象，在雕刻与绘画中成为主流。所谓“裸体艺术”在现代中国虽然已经不再如过去那样以极褊狭腐旧的观点，视若洪水猛兽，但认为有关风化，多少存禁绝之念；或以为裸体艺术之成为美的形象，不涉生理之欲，纯为审美之观照，与秋月春花一般高洁，不含肉体的意念；或以为艺术与道德无关，是绝对独立超然，即使裸体于风教有伤，于艺术则不必顾虑；等而下之，或借裸体艺术之名，贩卖色欲，哗众取宠。凡此种种，皆对西洋裸体艺术的缺乏正确深入之了解，甚至为误解与冒渎。一般社会人士观念固然或有偏失，艺坛知名之士，也不无误解歪曲者。

不从西方文化思想探其源，断无法了解西洋裸体艺术之发生、发展与真义。

追求‘人’的完美 以实现灵肉的和諧

所谓“西方文化”其实以西欧为主导，而西欧文化最主要的源头是希腊。希腊文明之结束，距今一千六百多年，考其发源，则年湮代远，未有信史，难以断定。但我们知道纪元前第九

世纪，荷马吟唱着克里特岛的赞歌，其时希腊文明已在地中海大放光芒。起码绵延了一千多年的希腊文明，成为西方文化不可动摇的基石。威尔·杜兰特（Will Durant）说，在西方文化中，几乎没有一样现世事物不是自希腊流传下来的；英国学者梅恩（Henry Maine）认为：“除自然的盲目力量之外，世界上凡是动的东西无一不源出希腊。”又说：“一切文明国家在一切有关智能的活动方面，都是希腊的殖民地。”此处自然有些言过其实，不免有西方文化本位主义的偏见，但希腊为西方文化之础石，则绝非空言。在古代世界，足以与希腊文明相提并论者，只有中国文化。

雅利安种的健康与古代中亚文化的混合，成为希腊伟大光荣的文化。希腊得自东方的智慧者甚多，但其民族的健康睿智与活力，使希腊成为人类历史上的黄金时代。

亚里士多德说：“希腊人具有北方民族的蛮力与欧洲民族的聪明。”黑格尔在《历史哲学》中称希腊为青春时代：“这种青春在官感的现实世界里出现为具有肉体的精神与精神化了的肉感。”精神与肉体，善与美，希腊人认为是一物之两面，无法分离孤立。美好的身体与美好的灵魂是必须相结合的；均衡与和谐即是唯一的目的；他们几乎不能相信有精神的美，除非他反射在美的肉体之上。

希腊人特别注重体育。我们从古代希腊遗留的瓷器与雕刻上看到希腊人筋肉发达，四肢匀称，线条规则，大眼直鼻，是人类最完美的肉体的代表。他们之热爱体育，不是为了工作的预备或长寿，而表现为精神的关切；是要将身体发展为伸展意志的完美肌体。身体的训练即是灵魂的训练；体育变成审美的培育。柏拉图说，体育与音乐，其为用相同，即为和谐的产生。

和谐是审美的也是伦理的。希腊教育最高的理想是追求“人”的完美，以实现灵肉的和谐。和谐即秩序，过与不及都不

是秩序 故适中 (Middle) 或中庸 (Mean) 是希腊人的箴言。他们对人体美的追求与赞赏,是淫纵与禁欲的中庸,犹诸勇敢为强暴与怯懦的中庸;节制为奢侈与吝啬的中庸。希腊对灵肉理性的健康的态度,大不同于杨朱之“快乐主义”特重肉体之快乐,也绝无罗马与日后诸宗教之禁欲主义。虽然苏格拉底之后有施勒尼学派之亚里斯提布斯 (Aristippus) 倡肉体之快乐在精神之上,为西方“快乐主义”之祖,但于希腊精神,毕竟只是支流而已。

肉体与灵魂的调和合一,道德与审美的统一,肯定人的光荣与意义,这就是希腊的人文主义精神。普洛达哥拉斯 (Protagoras) 说:“人是度量万物的尺度。”希腊没有一神教,她的神话充满人文主义的色彩与浓烈的人间性。希腊的神完全以人为蓝本,不是迷信,而是自然的人格化。饮食男女,悲欢离合,诸神与人无异。西方文化由希腊奠定了基调,乃是热爱现实世界,热爱理智与生命,赞美男子的勇武,女子的妩媚,崇尚自由与个性,追求灵肉的和谐,肯定由灵智、体魄、欲望、个性均衡结合的“全德”。这也正是希腊人所发现的,贡献于世界,至今犹为不朽理想的现代精神。

东方的神秘与西方的理性形成强烈的对比

中国文化在人文主义与中庸等方面,与希腊颇多接近。辜鸿铭在《中国民族精神》中说:“能够了解中国民族精神者,只有古代的希腊。”但是中国的人文主义过于偏重道德伦理,于肉体不甚重视,甚至不予尊重。中国虽然不兴禁欲主义,但对“人”的重视缺乏灵肉并重之“全德”观念。德行在上,肉体屈服于下。试看寡妇为了“贞节”的美名,苦行禁欲,而竟得到社会之赞赏,可知中国文化对肉欲之鄙视。然而在道德上鄙视肉

欲并非在行为上弃绝之。把肉欲贬为卑污，遂视为黑暗中猥亵之事。如此维护礼教，不免生出虚伪。中国艺术之所以摒绝裸体，主要原因在此。人体在中国不成为歌颂之对象，像南宋梁楷“八高僧楷故实图卷”“圆泽托孕”一段中汲水的孕妇露出乳沟，在中国画中甚为罕见。而暗地里传观的春宫图，却无代无之。这种虚伪的行为，源于对人体不健全的观念，也即缺乏灵肉和谐合一的体认。偏枯的道德压抑了对人体的审美感情，中国的人体乃至人物画，与西方比较，乃不可同日而语。

在东方，灵肉二元的观念在数千年的历史中占据首要的地位，基本上漠视西方人所谓的真实世界的事物。认为肉体欲望可能只是把灵魂向下拉的东西，或根本只是幻梦。在这种文化观念的背景之下，裸体艺术当然不像西方一般成为热情歌颂的对象。

埃及人所关注的是死亡，金字塔成为埃及最负盛名的文明。这种文明的代价是无数人类的痛苦劳作与死亡。生活的悲惨，对现世的绝望，便把希望寄托于冥世。教士的势力则建筑在这些痛苦与黑暗之上，制造神秘以巩固其统治地位。印度的情况在这方面与埃及相近。东方的悲哀由于悲惨的生活、困乏与暮气，造成倾向形上世界的追求，舍弃现世的努力。东方的“神秘”正与西方的理性、爱智与发达的官能形成强烈的对照。

希腊人在野花烂漫的山坡放牧，或在灿烂阳光下，碧波万顷的海上航行。他们发现了古代世界任何地方所不曾有过的生之喜悦。希腊所处环境不如东方之肥沃而安全，必须以智慧与体力方能应付自然的挑战，但东方古国不论是埃及、中国与印度都是平原、河流与沙漠。沃土与安定却造成保守、安定与单调，激奋不起生命力的飞跃。希腊人裸露身体的舞蹈、歌唱、各种竞技与游戏（是今日奥林匹克运动会的滥觞），在东方是读经书、念经、冥想与修道。在希腊罗马多的是戏院、竞技场，在中

国是豪奢的帝王宫殿 在印度是僧寺 在埃及是坟墓。世界古代亚洲国家人民对王权的屈服，在希腊由个人自由的观念所取代。以上种种的论点，并不在证明东方文明没有伟大光辉的地方 而在说明文化哲学的背景 世界观人生观的背景 是艺术发展的性格取向之根源。要了解西方裸体艺术之真谛，不经由这个方向深入探索，断不能有真正的了解。

人体艺术是西方美术的主流， 裸体艺术则是这个主流中的主流

但是 希腊的光芒 曾经为中古时代希伯来思想所掩蔽。象征中古的欧洲的是教堂的钟楼——专事召唤灵魂舍弃罪恶的肉身归于天国。写《思想自由史》的英国史学家柏雷（John Bury）称中古为“理性入狱的时代”。拜占庭 Byzantine 的美术是枯槁严厉 平板而精细。圣婴耶稣像一个衰败的老人 成年的耶稣则像望而生畏的法官；圣母的双眼像杏仁一般。任何人物都如同晒干的鱼脯；只是“灵魂”的符号，不是鲜活的肉体。到了文艺复兴时代，西方文化的活力，艺术的生命才重新苏醒。以佛罗伦斯为中心的文艺复兴，重振希腊艺术的光辉，乃是人文主义、自由、热情的再发扬。意大利人觉得肉体并不可耻 而是美的、可爱的；人不是戴罪等死 预备进入天国的可怜虫。拉菲尔的圣母是丰盈肉感的，一如健美的村妇；米开朗基罗的雕刻，圣母抱着裸体的基督尸体，圣母似乎比基督还年轻——他是把圣母当作人间最纯洁美丽的女性来塑造，不是神化了的偶像。

自文艺复兴以后，继承希腊传统的裸体艺术，一直绵延到现代。几乎没有哪一位伟大的画家没有裸体的杰作。而西洋艺术的习作，更一直以裸体为最主要的对象。可以说如果把裸体

的艺术作品悉数剔除，西洋美术便将黯淡无光。人体艺术为西洋美术的主流；裸体艺术则是这个主流中的主流。这是无可争辩的事实。

正如中国人找到烟云缥缈的山水，负荷道德使命的“四君子”为永久的艺术题材，西方人以人体为永不怠倦的艺术题材。基本上说，中国艺术是比较观念化的，高迈而虚缈；西方艺术是较现实性的，入世而真切。在宇宙中，人的肉眼所能审视最美妙的对象，也是人类最亲切、最热爱、最能引动激情的视觉对象，莫过于人类的肉体——为灵魂之所寄托的生命实体。

西方数千年来美术巨匠的杰构，让我们透过巨匠的心灵以及他们卓绝的艺术技巧，发现人体美；也让我们经由视觉谛听西洋艺术家对人体美永恒的赞歌。

美丽的肉体与纯洁崇高如何有势不两立的矛盾？

人体之美，大概有其美学上的因素，甚至心理、生理上的因素。威尔·杜兰说：“性爱之精力，灌溉着艺术家的创作热情。”这种艺术家创造了爱情的诗、画、音乐，但性爱和艺术焚毁了他们。而由理性与智慧所主宰的艺术家，克服了情欲之痛苦，升华为艺术之光。不论是放纵或升华，弗洛伊德的所谓性力（*libido*），总不失为创造力重要的源泉，端看如何宰制。肉欲在宗教与道学心中普遍地被视作罪恶，究其实，肉欲本身不一定是恶。肉欲之成为罪恶，是在占有，甚至非分的占有，剥夺了被占有者的幸福，而且造成社会规范的破坏，于是而为“恶”。性爱而只关注于器官的快感，则兽性增加，人性减少。贪婪的性爱不只造成社会的混乱，而且于个人为精力的消竭与疲倦。疲倦是灵感的我害，美感的死灭。裸体艺术正好与贪欲相反。因为艺术的欣赏是普遍性的分享，不是独占，故永不疲倦。是在于提升欲

望为美的情感 非供给器官的满足 是以引发出对生命的欣悦 跃动生命青年之活力。辩称裸体艺术完全与肉欲、性爱无关，是“ 无关心的美的观照 ”是“ 纯洁崇高 ”只能说不过为一知半解之言。希腊人不理解为什么卓越的灵魂为美，健康匀称的身体为丑恶 也不理解美的灵魂没有肉体相结合 灵魂的美何在？如何表现？我们再试想，美丽的肉体与纯洁崇高如何有势不两立的矛盾？而肉体的爱何卑污之有？没有灵魂、不道德（欺骗、卖淫、强迫、损人利己等）的性爱之卑污 乃是因其没有灵魂、不道德而卑污 与天经地义的两性之爱何涉？

美常常有从需要而起者。健康的心理与生理对肉体的需要 使我们发现人体之美。

此外，由美学上言，人体之美，首先因其具有形式美之条件。亚里士多德所谓变化中的统一，一直成为美的形式原理。人体的结构正符合这个原理。四肢对称，而以头部为人体之中心，此是整齐统一。人体常在动作中 因而不停变化。但变化而不失均衡 乃因动作必须保持重心 如双手向左上摆 右脚必向右方踢，才能保持自然的平衡。此外，双腿与双手形状大同而小异；腹与胸异中有同；五指同中有异……变化中之统一或统一中之变化 杂多中之齐一 即是普遍性与特殊性之和谐统一 是为形式美之原理。

其次 凡圆的、柔软温暖的东西 给予吾人者为愉悦、圆满、和谐之感。人体正具备这些特质。头颅与圆柱形的肢干 尤其女子的乳房与大腿都最充分具备这些特质。由明暗的变化来看，凡圆的物体 其明暗变化是缓慢的推移 形成渐层之美 最富于柔和的变化。

人体之色彩 是调和中有变化 而且是温暖的热色 予人以温煦之感。血液在皮下运行 周流不息 故人体之色彩 时刻在微妙的变化之中。而头发明度最低，牙齿明度最高，形成对比，

打破肌肉过于调和中的单调。眸子最光滑明亮，成为人体中最吸引视觉之处。

筋肉之张弛 身体曲线之律动 动作变化中之均衡 都使人体在复杂多样中规律而统一；最完美的节奏与韵律，造物中以人体为极致。

在西方历代杰作中 为什么裸女多于裸男？

西洋裸体艺术 在十九世纪之前 大都以神话、宗教、历史、文学为主题。绘画在过去漫长的历史中 不分中外 最重要的意图无疑在将某一人文主题翻译成视觉的形象。文学与绘画尤其常常视同孪生姊妹。希腊哲学家及传记家普罗太克（Plutarch）在《希腊人的文治武功》文中记载希腊诗人西蒙尼台斯（Simonides）曾说：“画为无声诗，诗为有声画。”中国也有同样的观点：“少陵翰墨无形画，韩干丹青不语词”（苏东坡）；李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”（黄山谷）。神话、宗教、历史乃至思想 表现为语言文字 也是广义的文学。绘画一直确是文学的图像。这些人文主题固必然以人为主角，但画为裸体合乎事实者就不免太少了。然而西方人不以为忤 不以为亵渎 尤其将“神”以裸体出现 在中国人看来更不可思议。此均表现西方人对肉体之基本态度。因为西方对人体赤裸裸的真实之正视、欣赏、赞美乃至崇拜 故在艺术的表现技法 积数千年之经验 有极深厚之传统。解剖学不止在课堂上讲解，甚至在尸房实地考察。中国之人物画不合解剖 虽别有妙谛 但比较客观的写实主义传统在中国未之曾有，也不能不说是一遗憾。

男子之健壮俊伟 女子之丰盈柔媚 西方历代杰作 令人叹为观止。从裸女远多于男子的事实，也可知西洋裸体艺术明显的传达了异性爱的热情。因为历史上美术大匠为女性者犹如凤

毛鳞角，故在男子的渴慕与激情中以女性的肉体为表现的焦点。女性之美，凡生命活力尚未消竭的人均将激起无限之向往、无限之热爱。视觉形象之美感不是文字语言所能取代。裸体艺术虽然以文学为主题，但其造型语言所建立之形象，本身具备了独立而永恒的价值。

现代裸体艺术更倾向感性、现实的特色

近代以降，西洋裸体艺术有了本质上的改变。绘画摆脱了宗教、历史与文学的限制，寻求绘画自身纯粹独立的意义。裸体艺术在内容上不再是故事角色的描绘，乃以纯粹裸体美为主题；在技巧形式上，偏重于主观造型语言独特性的追求。结构、造型、色调、笔触……随着不同流派、不同艺术家而呈眼花缭乱的特色。裸体艺术至此，真正是将裸体作为单纯的对象来对待。艺术家所致力于的对人体的个人化的感受；人体对于艺术家则为艺术表现所运用的素材。现代裸体艺术自艺术的独立性、纯粹性而言，是大量增加了，自内容而言，因为舍弃了过去的各种主题，以形式造型为主题，正逐渐走向形式化、个人化的倾向。视觉艺术如果完全摒绝与文学、广义的文学的关联，纯以造型“手段”为“目的”，有没有更光辉的未来？这正是西方现代艺术未有答案的疑问。

与过去的传统相比较，现代裸体艺术更倾向于感性的、肉感的、现实的特色。相对地，过去的裸体艺术则呈现较多观念化、理想化的素质。十八九世纪以前，不论男女，裸体艺术主要在表现人体的韵律与神采，所塑造为肉体美的典型，对两性器官绝少清晰暴露，而且予以概括或修饰。表现在常常以树叶或巾带的掩蔽，或器官部分的模糊。即使表现性器，常较其真实为小，为简单，且绝少描写阴毛。器官的兴奋更绝未曾有。现代裸体

艺术以逼视肉体故 阴毛及器官之描绘甚为写实。表现主义、立体主义等流派则去写实较远。有些画风乃至发展为倾向于抽象之形式。但自所谓超现实主义兴，矻矻于纤毫毕现之“开麦拉眼”之模写 裸体艺术的“典型”的观念与造型独特性俱失 成为赤裸裸肉体之还原。

弗洛伊德学说使登徒子大为兴奋，因为他们找到灵肉分离 放纵欲望的宝典。其实都是曲解。正因为有许多鱼目混珠的裸体作品出自庸俗卑下的动机，遂使裸体艺术之误解与曲解愈甚。大画家如毕加索有些素描作品竟与春宫无异，足见现代裸体艺术正暴露了西方现代文化重肉欲的特色。

整部西洋裸体艺术史，不仅是西方艺术发展主流的呈现，同时也是西方历史、宗教、文学、生活、文化思想的反映。而回顾从希腊开端的西洋文化史，正令人不胜低回，而兴古典的怀念。

一九八一年三月

【小论艾恩斯特】

楔 子

《纽约时报》四月二日在第一版左下角以极显著的位置报道了继毕加索之后欧洲的大画家马克思·艾恩斯特（Max Ernst）于今年四月一日在巴黎逝世的消息。约翰·罗素（John Russell）的报道与评论，由第一版及第三十七版占大半个版面。不难想见艾氏在欧美艺坛之举足轻重。

我虽然对西方自达达主义（Dadaism）以降的现代主义艺术坚持严肃的批判态度，但对现代某些与艾氏并世的欧洲画家如达利、毕加索、夏卡尔、克利、鲁奥、孟克等大师的某些作品，怀着深切的钦佩。去年春天（二月十四日至四月二十日），纽约第五大道古根汉博物馆（Guggenheim Museum）举办艾恩斯特生前在美最后一次展出。我躬逢其盛，看到艾氏生平精品系列集中大展（六层楼挂满各期作品，楼下并展出他代表性的雕刻）。心仪已久，看得相当用心，故对艾氏颇有心得。

罗素这篇文章，主要是对艾氏生平资料性的介绍。在评论方面，顿嫌过略，也无甚精警之处。这亦许是对欧美人士来说，艾氏的大名赫赫，无须在新闻中多说，况且研究艾氏的专书随处可买。但对国内读者乃至画坛，可能熟知艾氏者大不如毕加索之普遍。

我觉得我们对世界各国文学艺术名家的报道与评介，不但
不甚普遍 而且甚不平衡。少数外国作家一时成为热门对象 而
对其他更多作家 即使在成就与地位上更见重要 但若无“缘”
成为热门人物，大多数人便不知不识。这是一个有待矫正的偏
向。这个偏向渐渐可使我们眼界局促 趣味狭窄。另一方面 我
们的报道与评介，又多半是由外国书刊译译而来，这种翻译工
作自然绝不可少 而且是文坛进步的动力之一。但是 我们自己
对外国作家的评论，更不可无。如果我们对世界没有自己的看
法 没有立于自己见地上的评论 在文化思想学术思想上 必造
成一种依附他人，缺乏独立思考的弊害。把别人的观点当作我
们的观点，便难以建立自己的体系，自然永难有独立的见解。

本文写作因受到时间、手头资料与能力所限制，难以长篇
大论。我想虽然浅略，亦表示了一个中国艺术工作者对艾氏的
看法。或许也可弥补我们对这位西方大师逝世在新闻上的缺
漏。

艾恩斯特的一生

艾恩斯特于一八九一年四月二日生于德国名城科隆
(Cologne) 与波昂 (Bonn) 之间的 Brühl 小镇上一个严格的、中
产阶级的天主教家庭 (今年四月一日逝世，恰恰差一天享足八
十五周岁)。他的父亲是聋哑学校的一位严厉的教师，也是一
位立志从事神秘的、刻板的绘画的业余画家 (Sunday
painter)。艾氏之成为大画家 可说有他家门的渊源。但生活在
这样一个严厉的罗马天主教传统的环境中，艾氏从小好怀疑与
悖逆的天性 使他与家庭、学校和教会都格格不入。渐渐因不耐
于小镇的思想生活之道的窒息，而成为一个早熟的尼采和弗洛
伊德的信徒。当弗氏发表著名的《梦的解析》的时候 艾氏正在

中学时代。他对自己心理的不正常开始关切，并且特别对精神病患者在艺术上的成就表现了浓烈的兴趣。这种从早期心理上的特征与在观念上、美学的品味上之倾向，在他一生的创作中，造成了强烈的、独特的风貌。

一九〇八年艾氏十七岁进波昂大学。在此之前，他已读了大量新书。参观过许多博物馆亦看了许多新画。同时亦作了许多取材于大自然的素描与绘画。艾氏在大学里攻读哲学及变态心理学。他经常访问附近的精神病院，着迷于精神病人的艺术；他无厌地读书，同时也画画。

艾氏早期的作品受凡高最大的影响。一九一二年（十一岁）已立志做专业画家。他少年时代的作品，已表现了属于他的时代的风格并奠定了二十世纪欧洲主流风格之基调。在同时代画家中，格罗斯（Gros, 1893—1959）和夏卡尔（Chagall）对他最多启示。他有一双识别英雄的慧眼，现代德法两国的大诗人与画家，在第一次大战之前已成艾氏好友。

第一次世界大战爆发 他赴巴黎的美梦破灭 并被征入伍。到过波兰、法国等地。第一次世界大战对西方艺术来说 促使了达达主义的兴起。达达创立于欧洲画家之手。当时欧洲许多画家为逃兵燹，避难美国。法国画家杜象（Duchamp, 1887—1969）于一九一六年以“便器”一作在纽约展出，展开了达达主义的序幕。在德国、法国 艾氏与格罗斯、阿尔普（Jean Arp, 1887—1966）等人都是达达运动的前锋人物。

战后艾氏于一九一八年退役定居科隆。一九二四年正当布瑞顿（Breton）诗人发表“第一次超现实主义宣言”艾氏回到巴黎 成为超现实主义的健将。事实上 在一次大战之前的学生时代，艾氏已从事潜意识创作，早已确立了欧洲二十世纪最辉煌的超现实主义的基调。因此，艾氏被尊为超现实主义运动重要的元老。

第二次世界大战时，由儿子及美国人帮忙，艾氏于一九四一年到了纽约。虽然他一九三二年曾到纽约的Julien Levy画廊开过在美国的第一次展览；在一九三六年参加纽约现代艺术博物馆(The Museum of Modern Art)的“怪异艺术·达达·超现实主义”(Fantastic Art,Dada,Surrealism)展览，在美国不能说籍籍无名，但在二次世界大战期间，艾氏还是无法在美国靠卖画过日子。他一生作画不辍，但在五十九岁之前还未得到他应得的公认的地位。一九五〇年艾氏再度回到法国。一九五四年在威尼斯双年展荣获绘画大奖，时年六十三岁。自此他的成就为全世界所公认，以后二十二年中，他在欧洲艺术上盛誉历久弥隆。而今他终于带着这荣誉的华彩，走向他八十五高龄的生命之边界。

艺术创作有如百科全书

艾恩斯特是达达主义与超现实主义最杰出的画家。他的创作表现了二十世纪西方艺术的浪漫趋势。这种艺术趋势在思想上的基础，是西方近世成为主流的信念，即非理性的、排除传统的约束的、狂放不羁的以及对于“人”的否定。与此浪漫趋势相对峙的，是否定因袭的感官经验，以理性主义为基石的立体主义及几何抽象主义(Cubism and Geometric abstractionism)。

艾氏与毕加索，作为欧洲现代艺术最具代表性的人物，他们对十九世纪以来激烈的政治的、社会的动乱均十分敏感，但在艺术的观念上，则代表了对此激变的时代两个不同的反应。假如说毕氏是二十世纪初期古典主义的、理性主义的与史诗式的抽象概念的英雄人物，则艾氏是二十世纪艺术反叛运动的健将，代表神秘的、反理性的一派：最初由达达的虚无主义(Nihilism of Dada)再进入抒情诗的梦境幻象(lyrical dream

imagination) 之表现的超现实主义。立体主义的变形以至进入几何抽象的绝对之境, 乃是所谓“纯粹艺术”的发展中合乎逻辑的要求之结果。但艾氏将客观对象抽象化的变形, 却只是他开拓诗的隐喻(poetic metaphor) 的必要的第一步。换句话说, 艾氏不是为抽象而抽象的形式主义者。在题材、内容与思想上, 艾氏的创作循着神秘主义的、反理性的道路, 但在形式与方法上他绝不放弃意识的控制。作为一个技巧的革新者他刻意经营的艺术方法, 对他的主题和形式的表现, 发挥了莫大的助益。

综观艾氏一生的创作, 我们可说他的艺术有如百科全书式的庞杂。可以说是由颇为奇特的, 甚至极端相异的若干单元所构成。那些奇丽的、壮伟的、怪诞的、纤巧的种种各有不同独特性的风格泰半来自他的拼贴画。

油画: 大多为传统的油画颜料在画布上的表现。他也增加了其他数种新媒材的运用。譬如在作品, 反映了它们所自来的画家从潜意识心灵深处涌现的意象, 他个人的种种梦境, 显示艾氏对世界现象长久不衰竭的敏感与罕见的诡谲万变的想像力。同时亦显示了艾氏对西方艺术传统在反叛以外, 毕竟有不可争辩的承续的痕迹。

从媒材、技巧与形式上以我个人大略的分类, 艾氏的作品约七大类(因为他技巧特殊, 故略加说明, 对国内读者从印刷品上阅读艾氏之画或稍有帮助)

拼贴画(Collage) 艾氏以无意识心理或说无目的的改变、剪拼并集合印刷品的插画(大多是旧时代各种书籍、教科书等的铜版画插图)照片、裱贴于白纸或纸版之上而成为他的创作。有的加上铅笔、色笔、蜡笔或水彩颜料、墨水(ink)。这种作品, 常在人物身上接贴鸟头或其他动物的头或足; 更常常把极不相关联甚至荒谬、矛盾的物体安排在同一画面之内使在情景上、物理与事理上、空间与时间上等等产生巨大的倒错。

悖理与怪诞，来表达各种复杂的感觉与效果。比如奇特、惊愕、恐怖、陌生、滑稽与幽默等。平庸的图像经他不确定的组合成一个有机形式的画面，便产生了复杂的、多种诠释的可能性。这个来自达达主义的技巧，却不同达达的狂暴，而表现了艾氏对小尺寸作品的精细与圆熟，使人联想到东方纤画的趣味。艾氏前期的作品，以此类为大宗。以我的观察，他的油画和其他形式的作品，依观念来源与主题的灵感，在木板上先涂上高低不平的石膏，再施油彩；或以拼贴加上油彩制作；或不用画布而用纸版、合版及纤维板。对油彩的运用，艾氏的技法可说集古今之大成，丰富、奇诡到了难以形容的地步。他最拿手的是在油彩未干之前，以玻璃之类挤压之，或局部施以拓印之法，或在画布之下置以极粗糙有纹路之物（如木纹凸出的木板）再以磨擦法拓印（frottage）显出。其他极微妙独特的技法，自是艾氏独得之秘，难以一一陈述。不过，传统用油画笔描绘与油画刀涂刮的基本技巧，仍占重要的地位。此外，他也有在油画上安置实物，使二度空间的平面与三度空间的实体组合成画的方法。此自然还是他的拼贴画的悖理与怪诞的效果扩大的运用。

综合媒材：上举两类虽然也有不少具有综合媒材的运用者，但基本上保持了拼贴与油画独自的特性。艾氏有真正属于综合媒材者。如木头、金属丝与油漆，或油漆、石膏与软木树皮与画布所综合组成的作品。

素描：多以铅笔，尤以在纸下置以纹路显凸的木头、树叶等物，在纸面以铅笔磨擦拓印，再加以修饰的作品为多。

水彩：或画于白纸，也有画于墙纸上者（印有花纹的墙纸）。

彩色蜡笔画：或色彩笔画。用纸多为色纸。

版画：石版印刷，或油布贴于纸上刻出的单幅版画。

雕刻：多为变形的人物、动物及其他抽象概念造型，喜用对

称的结构。

艾氏有一双魔手，他可以把到手的任何材料变成艺术品。诸如铜版画插图，新闻照片以及从街上捡拾的东西。他的心理状态在天性上可与达达主义有灵犀相通之处。拼贴的技巧之外，艾氏大量运用达达派的自动性技巧（automatic techniques），但他不像标准的达达主义者那样耽于破坏，而积极地建构他梦的、潜意识心理的艺术之宫。他可以说是达达与超现实主义在破坏与建设新秩序两矛盾之间的统一者。在西方现代艺术的各派潮流中，除创立宗派的少数者外，大都是受激发的参与者，也即是依傍门户者。但艾氏之成为达达与超现实主义的宗匠，是自发的、不期然而然的、合乎本性的。这与依附时髦，标榜宗派者自不可同日而语。

艾氏的作品有一部分与超现实主义的另一位大师达利（Dali 1904—1982）相近。正如艾氏早有先见，再三警戒欧洲日渐没落的危机，二氏的作品，表达了对西方文明衰微崩析的浩叹。透过这个严肃的主题，我们可看出超现实主义画家之杰出人物对世界、人生、社会、文化等重大课题的关切、透视与批判。他们或以赤裸的暴露，或以晦涩的隐喻，或以神秘的迷离来表现现代人类心灵殿堂最深邃的觥觥、震荡与深重的悲情，借以唤起悲悯、警醒、渴望与憧憬。一切严肃艺术的哲思、壮志与崇高的感情，不论其艺术假借什么样新奇的形式，在心智与人格上，必与古今人类最高的心灵相汇通。浅薄的纯粹绘画、形式主义的抽象派、照相写实派与享乐主义与游戏派的时髦风潮，自更不可与语。

在这个理解的基础上，我们才能发掘艾氏的创造中最卓越的一面，而把他从西方现代主义艺术的纷纭杂沓中分别出来。所以，艾氏虽然兼采并纳了超现实主义的抽象表现与虚幻主义（illusionism）两大范畴于一身，但他对主题、思想、意象与境界

的执著，已不是达达纯粹的、绝对的虚无，也非形式主义的玩弄。

艾氏的油画喜欢采用象征性的，同时已抽象化了的题材。如树林、颓残的自然景色、废墟、化石般的城市、鸟、鸟人、月亮等意象。表现了他对永久性的自然题材惊人的驾驭力与幻想力。他的主题与感情，与十九世纪德国浪漫主义风景画有一种共有的气息，同时是二十世纪创造力的拔萃人物。他对我们这个时代的重要性自然不仅是留下了作品而已，而是与弗洛伊德、卡夫卡、柏格曼、史宾格勒、汤恩比等欧洲心灵创造性的精英、构成世界现代文化最重要的一部分。

结 语

从批评的立场来说：艾恩斯特有其局限性。这个局限性是由他的时代的精神与现况 以及自印象主义、立体主义、达达主义以降的西方现代艺术的趋向决定的了。

达达主义是对西方文明进步的象征——物质机械的嘲弄，与对文明绝望的自暴自弃。达达主义有其历史使命上的意义，但它所遗留的弊害，对西方现代艺术应说难卸其咎。超现实主义虽然承袭了达达许多观念及方法，但拒绝达达的否定主义，寻求新秩序结构的信念，改变达达彻底虚无的态度，回复到更传统的材料与形式。但是，达达与超现实主义都表现了囿于一个“困惑的象征”（puzzling symbol）的局限中。

西方现代艺术 总的来说 以超现实主义为最卓越、最有深度；最有独创的价值又不失与传统有密切的关联；最具叛逆性格又不失为人生维系着深切的内在的联络。而且是最具建设性及与现代学术哲思的融通性的一支。但它与现代文艺一样，规避创造行为在最后的人生价值判断上何去何从的严肃问题。自

然这也是今日世界人类所困惑未解的问题。不论如何，西方现代艺术还只能说是西方文化精神的缺陷在现代心灵上的反应（我们也难以逃避这个“现代的阴影”），这个反应自然不是人生思想与文化哲学的正解，而只是一个过渡时代的混乱与浑噩的病征，而我们不论从历史的背景、文化的性格与现代的处境来说，与西方在本质上有明显的差异。换句话说，我们的痛苦与忧患有与西方不同的特殊性。我们的道路亦自必须由自己来探索。但我们亦必要有了解与借鉴他人的胸怀，发现他人卓越成就的智慧，以及坚持独立思考与理性的批判的胆识。不论是为人为学或为艺术，这应该是值得坚守的信念。

一九七六年四月于纽约

【涩极而润 苦尽甘来】

——我读《怀硕三论》

◎
余光中

何怀硕手中的那枝健笔，不但能画，而且能文。他的书法也很俊逸，三十年前为我所写的黄庭坚水仙诗，一直高悬我客厅的显处。何怀硕当然是卓越的名画家，也是犀利的评论家，笔锋所至，广阔的题材如生命与社会，专业的领域如中西画史与画家专论，无不雄辩滔滔，趣谈娓娓，动人清听。

到一九九八年为止，他的著作已有十三册，但其中有部分重叠，而《怀硕三论》（即《孤独的滋味》（人生论）、《苦涩的美感》（艺术论）、《大师的心灵》（画家论））当为他一生评论的核心。加上二〇〇三年新出的经验之谈《给未来的艺术家》，评论家何怀硕的成就相当可观。

《给未来的艺术家》令我惊喜，因为所附

的插图令人大开眼界，不但有中西现代画的名作，还有当代日本与中国的佳作，大多为我生平初见。而尤其令我兴奋的，是其中还包括何怀硕的最新作品《梦幻金秋》（2000）与《观音山》三幅（2003）。另一新作《川端康成》（2003）肖像，继以前的《吴昌硕》、《齐白石》、《黄宾虹》、《杜甫》之后，说明了何怀硕的人像画另有胜境，不容他当行本色的山水画完全遮掩。

《孤独的滋味》是何怀硕的人生论，是他从在台港报刊所写的专栏中选出的六十余篇文章，题材自宗教到文化，美容到嗜好，自由到自卑，悲观到快乐，有的形而上，有的尘世间，有的说理，有的抒情，显示作者兴趣之广，学养之富。大致说来，作者的态度是严肃的，却不时透出幽默，甚至冷嘲热讽，有时更正话反说，大做翻案文章。例如《说减法》一篇，就指出现代人物欲太重，凡事贪多，反为所累，所以若求心安理得，就应舍无馥的加法而行有守的减法。又如《说自由》一篇，开端就跟卢梭抬杠，径说“人乃生而不自由”，因为时代、地区、家庭、体质、相貌等等都已先天注定，不由自主。又说人之一生，孩时固然不能自主，老来又何曾能得自由，中间的青年与中年更是难关重重，沦为虚荣与贪念之奴，所以自拯之道只有在精神上超越这种种束缚。

何怀硕的文笔大致流畅自然，不时有警策之句；说理的时候，不沦于单调，故有理趣，而抒情的时候，则更见生动，富于情趣。例如《说今昔》这一段：

我们无法证明现代人爱情的“幸福”比古人更多更美

更好，但我们能够证明过去的爱情更深、更痴、更持久、更专一、更伟大。我们的“物证”是过去留下给我们的情诗、情书、爱情故事比现代更多、更动人。

《说食色》一篇，在布局、条理、论析上十分紧凑、明快，但在细节的描写上却生动、活泼，洋溢着谐谑的腔调，可称幽默小品之绝妙上选。这种文章最难把握分寸，稍一逾越就会坠入恶趣，但作者采用简练浅明的文言，忍住冷面故作正经研讨之状，而读者却忍不住，早已爆发笑声了。且看此段：

饮食之行为，不论如何恣肆，也只是口舌齿牙之动作。粗俗与文雅，属于个人风度，大体而言尚能维持文明社会之基本要求，故饮食可行之公共场所，且可集体享用。性爱之行为则大异其趣。裸裎相向，性器交锋，全身动作，汗流浹背，甚且呻吟号呼，地动山摇。故注定其只能由当事之两人，行之于密室。

《说昼夜》一篇其实以夜为主，简直是夜之颂，也是一篇上佳的抒情散文。文章一开始，就引《创世记》之说，说濛鸿之初，渊面黑暗，神说要有光，光乃诞生，可见夜之存在先于白昼。文章及半，散文的宣叙调变成了诗的咏叹调：“夜也是鬼魂、精灵与一切神秘诡怪与幻想的发源地……如果说白天是儒法的世界，夜晚就是老庄的天下；白天是政经法商，夜晚是玄思、诗与艺术；白天是纪功碑，夜晚是忏悔录，白天是媚日的向日葵，夜晚是悄

然自开的昙花。”到了文末作者更沉痛其词：“我不大敢看钟表，一看到凌晨已数小时，黎明在即，便觉得好像门外有拿着手铐的‘差人’要将我捉拿，回到白昼的现实世界中去服劳役。”

凡此种种足以说明，何怀硕不仅是人生世态的评论家，更是相当出色的散文家，甚至颇具抒情散文家的潜能。其实中国艺术的传统本来就有‘画中有诗’之说，非但画境有诗，抑且画上常常题诗，所以凡有中国文化修养的画家，本质上都是诗人，而会写抒情散文原很自然。所以在《绘画与文学》的长文中何怀硕就说：

诗为“精神理念”与“感性形式”之中庸，为客观艺术与主观艺术两端之和谐的结合。所以，我以为诗为一切艺术之灵魂。但这样说，似乎说一切艺术只是一个躯壳，我不是这个意思。换一句话说，其他艺术与诗在最高精神上是殊途同归。

我曾有《缪思的左右手》一文，比较诗与散文的关系，结论是：“诗是一切文体之花，意象与音调之美能赋一切文体以气韵，它是音乐、绘画、舞蹈、雕塑等等艺术达到高潮时呼之欲出的那种感觉。散文是一切作家的身份证。诗是一切艺术的入场券。”此意与怀硕之说当可互相印证。

怀硕的艺术论，体大思精，是他专业评论的扛鼎力作。其中的四十多篇文章里，有些地方会相互重复，但是不论研讨的是艺术的本质，艺术与其他领域的关系，中外艺术史观，或是个别

艺术家的评价 何怀硕的论述都“吾道一以贯之”基本的信念谨守不渝 那便是一位艺术家努力的方向 应该是在民族性的本位上发挥自己的个性；如果越过民族性而要追求所谓的世界性 则不但民族性会被架空 而且会发现 所谓世界性实际上只是文化帝国主义泛西化的幻觉而已。但是在另一方面，中国绘画的传统累积既久 陈陈相因 对现代画家的压力太大 无论在题材或技法上都必须突破，所以向西方借石攻错亦为生机。不过 取法西方只是一种手段 不能误为目的 否则就会丧失自己的民族性。同时也不必赶着西方的潮流一路追踪步武，成为西化之奴。中国绘画需要现代化，但西化不等于现代化：西而不化 就不能为现代化带来生机。美容 毕竟不是变化体质的健美之道。正如何怀硕在《说美容》一文中所说：“过度‘美容’的后遗症就是‘毁容’。”他更指出 改善中国绘画之道 也不尽在向西方取经。例如沿习日久的文人画 养成了以简驭繁 以逸代劳，以不画为画，以留白为含蓄，以文人名士遗世忘俗自高，甚至论绘画为文学雅趣之附庸。于是豪杰之士力图自拔，而有吴昌硕与黄宾虹向金石的铁画银钩去求古拙，任伯年与齐白石向民俗的江湖市井去求真。

何怀硕的结论是：传统艺术要现代化，外来艺术要本土化。这信念与我在文学上一贯的主张完全相同。

除此之外，艺术论中另有一篇力作值得注意。《论〈抽象〉》一文长达二万五千字 正本清源地析论了所谓抽象的本质与来龙去脉，结论是抽象亦象，不过是世人少见多怪的显微微观或放大宏观而已，所以原则上也是具象的一种而非具象的