

李鴻球主編

世界集刊

溫肇桐著

# 美術與美術教育

世界書局印行





李鴻遠主編

世界集刊

# 美術與美術教育

溫肇桐著

世界書局印行

中華民國三十七年一月出版

世界  
集刊  
美術與美術教育

定價國幣 **一元二角**

外加運費匯費

版權  
所有  
不准  
翻印

編著者 溫肇桐

主編者 李鴻球

發行人 李煜瀛

出版者 世界書局

發行所 世界書局

## 沈序

肇桐是我二十年前前的學生，二十多年來，我看着他在学习上摸索，漸漸走上研究美術教育與美術理論的道路，逐步獲得進步與發展。今天，他已得到了辛勞的收穫，出版了不少有價值的著作。這裏的十多篇文章，不過是零金碎玉而已。

研究學問是一條漫長的道路，一件艱苦的勞作，要年年月月，整個身心沈浸在裏面，鏗而不舍，始終如一地耕耘，才可收到成果。肇桐在美術教育探究上的成功，便是很好的證明。肇桐自從認定了美術教育的園地之後，二十年來，自始至終在這一角上努力：教學，閱讀，寫作，三位一體地圍繞着這一核心。從教學上，實際問題，從理論的研討中，尋求解決，再通過寫作，交換意見；反過來，從閱讀中求得理論與資料，常在實際的教學上求印證與實驗，又以寫作的方式貢獻給大家。對於這三方面，他付出相當的努力：閱讀爲了教學，也爲了寫作；教學充實了閱讀，也充實了寫作，寫作歸納了教學，也歸納了閱讀。肇桐的研究，就我所知，是採用這樣的方式進行的。這研究學問的方式，已被許多學問家證明是十分正確的。

但，時代在急劇地變動，美術理論與美術教育，也在日新月異，學者們應該面對時代，正視現實，把握遠景，迎着已經到來的主流，更深更廣地鑽研下去。希望肇桐踏着親手鋪成的階石，向更高的層樓邁步吧，更大的成功在向你招手。

沈佩畦·三十六年六月十日。

## 付印前記

我從事寫作，倏忽已滿二十年，在這二十年中，我把大部分的精神和時間，集中在美術與美術教育的探討上。

我第一次正式發表的文章，是一篇「學校生活的藝術化」，刊在「常熟學生」之上，那時我還在初中裏讀書，立論的幼稚與膚淺，自然是意中事。但，決定我要研究美術，從事美術方面的寫作，也許就在這篇文章上面。想到這篇文章，就應該特別感謝我所追隨已逾二十年的佩師，他，經常鼓勵我勤奮地學習，指示我研究的途徑，乃至我的生活、做人、處事都隨時予以教導。假使，我在美術與美術教育的研究和寫作上僥倖獲得了一些成果，這成果，應該完全歸功於佩師。

我這二十年來的寫作過程，可以分做三個階段：前十年特別注重美術教育；後十年偏於美術史學與論評。其間除已刊的七八冊單行本外，還有未刊的幾本講稿和散見於國內報章雜誌及自編刊物上的零星短文，茲就未付劫灰和勝利以後所發表的文字中，選出幾篇自以為還值得保存的來，編成這本小冊子，作為我學習寫作二十年的一个小小紀念。

三十六年五月十二日著者記。

# 目次

沈序	
付印前記	
當前美術應有的新傾向	一
老子思想與中國繪畫	五
唐代山水畫鼎盛因素之試論	九
蔣廷錫之生涯與藝術	一三
吳昌碩的藝術	二二
魯迅與中國新興木刻運動	二五
繪畫的看法	三一
讀「抗戰八年木刻選集」	三五
我寫「中國名畫家叢刊」	三七
當前中小學的藝術教育問題	四一
修正小學美術課程標準的檢討	四四
爲什麼要恢復「美術科」	四七
美術教學的幾個實際問題	五〇
兒童繪畫及其指導方法	五七
著者已刊書目	六二

## 當前美術應有的新傾向

的確，民主的實現不僅在政治，經濟，教育……諸方面，現階段的美術，也還要有同樣的要求。因為，民主是全世界人類一致渴望着的，它不單是一個洶湧澎湃的思潮，簡直是要具體地改變全人類的生活與整個世界。

一七六四年的產業革命，把歐洲社會生產方法改變了，但資本主義的醜惡之極，醜惡了一九一四年到一九一八年的第一次世界大戰。這四年的戰禍，表面上是暫時告一段落，要知道，所謂德意志的復興，非特是資本主義的餘毒未清，確又進一步長成了法西斯的烈燄。再看中國，一八四二年的門戶開放以後，中國已經不再是一個完整的國家，至少是遍體鱗傷了。初則受資本主義的侵入，繼則被帝國主義者強硬地斬割，最近十多年來，強調地表出的日本法西斯的屢屢來襲擊。可是反侵略的義旗，確首先在中國的盧溝橋畔豎立起來，這一個正義的呼號，中國大眾當然從迷夢中醒了過來，在全國一致的英勇的抗戰之下，全世界正義感的人類，也多紛紛起來，共向着侵略者、獨裁者進攻。所謂同盟國，先在歐洲潰敗，毀滅，東方的頑強者的日本法西斯也很快的跟着覆滅了。

法西斯的覆滅，便是民主的抬頭，那是無可否認的。但在美術的歷史事實上，雖然不能說有過法西斯的彫影，但歐洲美術，畢竟多少還保留着反映資本主義的個人主義發展的影子，我們中國，則是依然陷入於封

建桎梏之中，不妨看一看那些事實。

產業革命後的歐洲美術怎樣？馬察（I. Matsa）說得非常清楚。他首先說明是學院派的滅亡正就是法蘭西大革命前夜高揚的古典主義美術，是隨着拿破崙的失敗而淪為膚淺庸俗的學院派。可是，它經不起資本主義美術的擊撞，便在十九世紀初頭也像封建政治的歸於消滅。其次是資產階級美術的直綫發展，即是反映初期資本主義社會的從浪漫主義，自然主義，寫實主義，理想主義，印象主義到新印象主義的美術。在此我們應該特別注意，印象主義是代表成熟則資本主義的美術，換言之，資本主義的成熟，是科學高度發達，影響於歐洲社會生產經濟者，是金融資本的抬頭。於是第三條美術發展路綫是後期印象主義以迄於第二次大戰世界大戰之前的許多美術上的新興流派。最後他又指出俄國革命成功以後的所謂社會主義的美術。（「西方藝術史」）這四種發展的形式，交互地，綜錯地表現了產發革命以後歐洲美術的繁榮，正也可作為正確的歷史證據。

封建的中國社會的美術，自鴉片戰後，很清楚地可以辨認出來的是固有的傳統精神逐漸消失。雖然尚有幾個高喊保存國粹的作家們，可是經不起外國資本主義的侵襲，在「五四」前後，便有大批從西洋介紹來的風格，而成爲國產的西洋風的美術。更有一些中庸的作家們，也像「中學爲體，西學爲用」的兼收並蓄地，拚命調和起來，這種舉棋不定的現象，正反映着中國社會恐慌，矛盾現象的一面。

這裏，我們不得不注意的，在這一百多年之中，除了新興的蘇聯，不論歐洲的美術也好，中國的美術也好，創作的對象總是社會上的少數人，它是個人主義的美術，和現實脫離了。本來資本主義社會是榨取大眾的，封建社會是統治大眾的，何能談到大眾的藝術享受呢？



至少應該承認，這種現象，在一九三七年以前的中國美術和一九三九年以前的歐洲美術上是不能免掉的，民族抗戰、反侵略戰爭，在美術的發展上，只可說是逐漸消滅了一些陰影，勝利以後的中國，戰後的世界，美術的新建立，還有待於今後的努力。

當前美術的主題，是民主主義的，一個美術創作者，應該從游擊隊員、士兵，以及工農大眾之間去搜集題材。這種題材，不但要發揚英勇的傳統，反對封建，反對侵略，又應該把幾年來法西斯的野蠻與血仇，以及分裂人類團結的事實，明確地表現出來，更應該從這個主題來發揚人類的自尊、自覺和崇高的心靈，號召大眾向創造突進，以展開和平建設事業。

在形式方面，我們要求的是新寫實，本來新寫實主義是發達於社會主義國家的蘇聯，他們的美術，整個圈子是在現實的情調之中，他們反對空想，便把完美的現實運用寫實的技法表現出來，他們反對游離大眾，便把大眾所觀見的現實用寫實的技法傳達給大眾。現在人類反封建、反侵略、要求民主的理想與行動是全世界一致的。那麼蘇聯美術上的新寫實的技法，確應該做效了。

新寫實的技法究竟是怎樣的？明白地說：它是「揚棄」了舊的寫實技法，是客觀通過主觀的表現，刪削繁瑣，細弱，纖巧而成爲明朗，力強，單純的形式，在中國民族美術的領域裏，骨法，筆勢，筆氣，……等的技法，也應該滲透進去。宋朝山水畫家韓拙所說的：「筆以立其形質，墨以分其陰陽。」（「山水純全集」）不但主張寫實，簡直是進一步的主張新寫實，我們是應該體會到的。

中國的民主主義新寫實美術的建立，爲了適應大眾的享受能力，在此切不可忽略于「舊形式的利用」，因

之，對稱，稚拙，線描……等的許多爲大眾熟悉的形式，很需要收羅到裏面去。同時運用歐洲美術的器材來充實其表現出來。

描寫大眾、接近大眾，指示大眾，以獲得人類的自由，平等，博愛，這個當前的偉大任務是要求於民主主義新寫實主義美術的建立。在此不妨引用弗理契(V. M. Friche)對於藝術的社會機能所下的定義來作本文的結束：「造型美術——和一切藝術同樣——是完成一種一定的社會機能的。由形象底媒介在感情和想像上起作用，又通過這個而在各人底思想上起作用，造型美術是應該合着社會的集團或其一部份的興味，即——假如社會是分爲階級的——這階級興味而把這感情，想像，思想，加以組織，統一，並給以方向。」（「藝術社會學」）

（三十五年五月）

## 老子思想與中國繪畫

中國的繪畫，尤其是宋朝的文人畫，那種恬淡，寧靜，高簡以及不可捉摸的趣味風致，一般地說，是深受了老莊無爲思想所致。可是，中國繪畫爲什麼曾表現出這種老莊思想？以及這種思想，如何地在中國繪畫之中表現出來？實在是非常迫切地要求解決的問題。

莊子之學，源出老子。朱子「語錄」上曾說：「楊朱之學，出於老子，莊周之學，出於楊朱。」他原屬道家的一派，所以，老莊思想，不妨儘先研究老子，研究老子的思想與中國繪畫的關係，已經夠事。

老子是怎樣一個人物？此地就「史記」的「老莊申韓列傳」摘錄一點：

「老子者，楚苦縣厲鄉曲仁里人也。姓李氏，名耳，字伯陽，諡曰聃，周守藏室之史也。……老子修道德，其學以自名爲務。居周久之，見周之衰，迺遂去。至闕，闕令尹喜曰：子將隱矣，彊爲我著書。於是老子迺著書上下篇，言道德之意，五千餘言而去，莫知其所終。……李耳無爲自化，清靜自正。」

這裏，我們並不去細細考定老子的一生行狀，只想對他的思想作一番考察。

代表老子思想的便是五千餘言的「道德經」，日人兒島獻吉郎著「諸子百家考」中，關於「道德經」的內容曾有這樣的說法：

「細察道德經之內容，修身治國，皆以無爲爲理想，賤名利，斥聲色，抑輕燥，忌剛強，絕聖知，毀仁

義，而貴清靜，主柔弱，尚恬淡，重素樸，務退嬰，法自然者也。」

他爲什麼會有這樣的東西產生？比較確切的答覆是如此：

老子是一個生存於春秋時代與戰國時代之間的士人階級的知識分子，備嘗戰亂，而厭棄盛衰無常的世象，於是隱遁的思想支配了他。他的思想是：保守的，消極的，獨善的，個人主義的，復古主義的，他屢次考慮逃避危險而使身體安全。他也教人置身於無爲的境地，這是在亂世的最好的處世法。

老子想用無爲，柔弱，不進而退，不鬥爭，不表現才能於外表，甚麼事也須加以節制的消極主義，救自己於陷入破滅的危險。

因爲他是一個困惑於現實世界的知識分子，因了想求安靜無爲的社會來安住，於是：「小國寡民，使有什伯之器而不用，使民重死而不遠徙。雖有舟車，無所乘之，雖有甲兵，無所陳之，使人復結繩而用之，甘其食，美其服，安其居，樂其俗，鄰國相望，雞犬之聲相聞，民至老死不相往來。」的烏托邦思想使在他的眼前出現了。

中國繪畫確立成爲一個完整的體系，是從東晉顧愷之（三四四——四〇五）時代爲始。當西晉被匈奴劉氏滅亡以後，於是一班遺臣豪族等等南下，擁護江南的司馬叡，以建康爲首都而建立起來。顧愷之的父悅爲尚書右丞，他自己也是散騎常侍，是一個士大夫官僚階級的典型人物。在當時，這班人對「無爲」思想雖然比不過佛家思想的易於領受，可是久經戰亂以後，厭世主義，清靜絕俗等的思想，當然很容易瀰漫在文字之間，中國文人畫素以顧愷之爲遠祖，老子思想必然會充溢於整個中國繪畫的領域裏而了。

老子的宇宙觀，是超自然的，他說：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」而宋宗炳的「畫山水序」中便成爲：「夫聖人以神法道，而賢者通山水，以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎。」揭發當時藝術家的必然的宇宙觀。

老子的所謂道，不是孔子的所指的人間之行爲標準而言。他是指天地之根，萬物之母。道的本來面目是「沖」，是「惟恍惟惚」，是「寂兮寥兮，獨立而不改。」道的體是無形無象，不僅時間的無窮，且是空間的無限，也就是「無」，更就是「一」。以「無」來概括「有」，以「一」來概括萬千事物，以內界來概括外界，這就是唯心論哲學的本色，老子在這裏發揮了這一種本色。

從這樣的見地出發，所謂：「道之出口，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。」這表示他的虛無主義或無爲主義。他又主張：「燥勝寒，靜勝熱，清淨爲天下正。」的清靜主義，以及「道之尊，德之貴，莫之德而常自然。」的自然主義。

唐張彥遠說明畫之道，似乎是和這些思想一致的：「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉，所謂畫之道也。」

中國繪畫中的氣韻，據清張庚的說法，應該是發於無意者爲上，這是表現了老子的「知不知爲上」。唐王維的：「夫畫道之中，水墨爲上。」是吻合「五色令人目盲」的看法。至於：「大象無形」，「大成若缺」，「大巧若拙」，自然爲形成中國繪畫不寫實的因素，張彥遠的：「以形似之外求其畫，此難與俗人道也。」宋蘇軾的：「論畫以形似，見與兒童鄰。」元倪瓚的：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」

便是從這些思想中孕育出來的。

至於石濤的「畫語錄」，不論內容或形容，很多的地方是與「道德經」一致的，這或者是相當準確的看法吧。

（三十五年十月）

## 唐代山水畫鼎盛因素之試論

張彥遠在「歷代名畫記」中論山水樹石而述及唐朝山水畫的盛況云：「由是山水之變，始於吳，成於二李（李將軍李中書），樹石之狀，妙於章鶴，窮於張廌（張瓌也），通能用紫毫秃鋒，以掌摸色，中遺巧飾，外若混成。又若王右丞之重深，揚僕射之奇礚，朱審之濃秀，王宰之巧密，劉商之取象，其餘作者非一，皆不能過。」

的確，自從晉室從黃河流域遷到了長江流域，因自然景物的幽勝與雋秀，激動了藝術家酷愛自然的雅興，更其爲了久經戰亂，人民的思想深受老莊佛家學說之感染，普遍地表示厭惡現實，逃避現實，藝術上的描摹自然，又多了一重理由。

可是，中國的山水畫，爲什麼要至唐代才會抵於這樣鼎盛的境域，後代的人，像輩其昌輩，特別把它重視，這倒是值得研究的一個問題。

考藝術的形成，免不了精神與物質的二種因素。西洋繪畫，便在現實的希臘精神與科學生產的物質的兩個因素之下發展而成今日璀璨的藝術，中國繪畫——唐代的山水畫，也就無可例外了。

唐代是秦漢以後全國統一版圖廣大的朝代，在社會經濟上看，農業生產方法，因了灌溉設施的顯著發達，生產力的提高，是不用否定的，在手工業方面，增設了許多官營工廠，因爲均田制的開始崩壞，便發生了土地

集中少數人之手的莊園制度，於是，貴族官僚必然地產生了，而藝術家，也就從這裏面孕育出來。

我們看張彥遠的「歷代名畫記」中所記唐代畫家共二百零六人，特別寫明「山水者有五十人，其中有官職可考者廿三人，於此可見官僚階級山水畫家之多。我們又可以「宣和畫譜」卷十山水敘論中：「自唐至本朝，以畫山水得名者，類非畫家者流，而多出於精神士大夫。」

這些貴族官僚，精神士大夫爲什麼要羣趨於山水畫的藝術，我們又不得不歸於中國儒家、道家，以及外來的佛家思想綜錯的影響。

儒家思想雖然在唐代並沒有新的發展，但是官僚貴族子弟的教育是以經學爲中心，「正心，誠意」的宿命論的哲學便統一了這一個階級的意識形態。

道教在初唐時代得到了王室的保護和信仰，便和上流階級結合，表現了新的發展。而佛教呢，在這時候也得到極度的發達，尤其是寺院收受田園的施贈，而頗有非常廣大的莊園，故不但在精神界得到繁榮，且從此可以與經濟的繁榮並駕齊驅，所以可說此時的佛教確實完成了封建主義宗教的適切的發展。

從這樣的事實出發，前代的藝術思想，當然很容易的瀰漫於貴族官僚階級之中。六朝畫論除了顧愷之的幾篇是比較生硬詰屈，且偏於人物畫的文字，我們不妨就宋宗炳的「畫山水序」與王微的「敘畫」先來體察一下。

宗炳云：「聖人含道應物，賢者澄懷味像，至於山水，質有而趣靈，……而稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通，山水以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎。……夫以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心



亦會俱，應會感神，神超理得，雜復虛求幽巖，何以加焉。又神本無端，柄形感類，理入影跡，誠能妙寫，亦誠盡矣。……」

王微云：「夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以按地域，辨方州，標鎮阜，劃溪流，本乎形者融，靈而動變心也。靈無所見，故所託不動；目無所極，故所見不周。……縱橫變化，故動生焉；前矩後方，而靈出也。……」

這裏面的「道」、「神」、「理」、「形」、「靈」當然滲入了不少的道家的思想，而且宗炳是一個高隱於山林的畫家，有「不知老之將至」的胸懷，王微是精通音律與陰陽術數的文藝書畫家，這些士大夫畫家的先驅者的思想，唐代的貴族官僚階級，當然很容易被它感染的。

以「六法論」著稱的「古畫品錄」作者謝赫，他提出「氣韻生動」等六個原則為藝術的最高理想，他自序中云：「鬪繪者，莫不明勸戒……但傳出自神仙，莫之見聞也。……正是儒家道家思想綜錯的表現，同樣也是易於使唐代貴族官僚階級感受的。

其後的梁元帝的「山水松石格」及陳姚最的「續古畫品錄」，在理論上是與前者一致，那麼對唐代也是俱有相當的影響的。

如果要找一些佛家思想對於當時山水畫影響的實例，我們不得不看王維了。

「舊唐書」他的本傳云：「奉佛，居能蔬食不茹葷血。」其弟王縉「進王右丞集表」云：「晚年彌加進道，端坐虛室，念茲無生。」他自己還有：「一生幾許傷心事，不向空門何處銷？」的詩句哩。