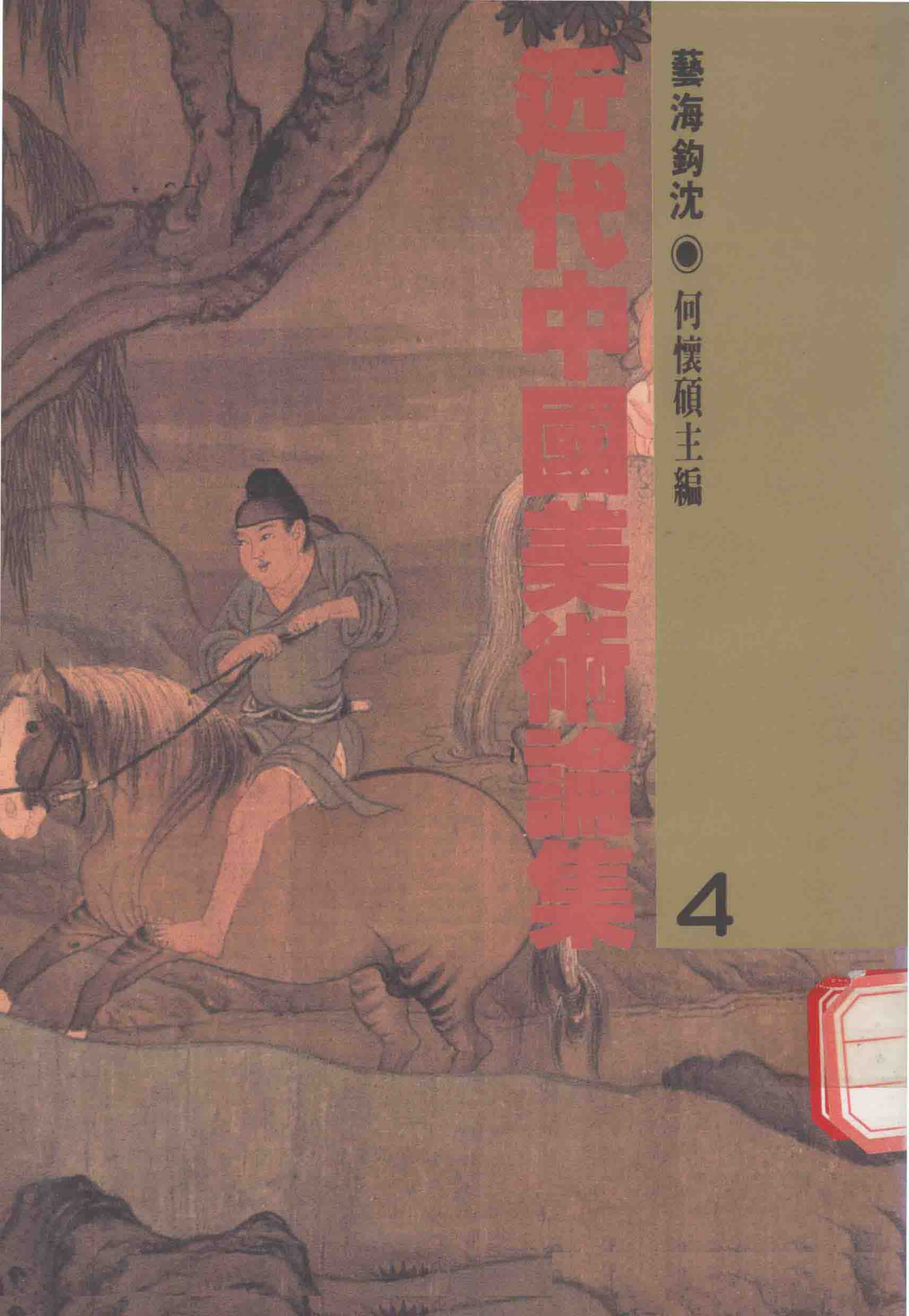


藝海鈞沈 ● 何懷碩主編

近代中國美術論集

4



藝海鈞沈

近代中國美術論集

(四)

藝術家出版社出版

●何懷碩主編

近代中國美術論集——藝海鈞沈

第四集 中西交流・藝術論

主編／何懷碩

發行人／何政廣

叢書編輯／崔延芳・林素琴・陳玉珍

出版者／藝術家出版社

台北市重慶南路一段一四七號

六樓

電話：三七一九六九二—三

總經銷／藝術圖書公司

台北市羅斯福路三段二八三巷

十八號四樓

電話：三六二〇五七八

郵撥帳號／〇〇二七六二〇一〇

製版／新立全彩色製版公司

定價／二〇〇元

版權所有 不准翻印

新聞局登記證第一七四九號

一九九一年六月出版

中華民國八十年六月一日出版

第四集

中西交流・藝術論



目 錄

弁 言 ● 何懷碩 / 1

中西畫法所表現之空間意識 ● 宗白華 / 3

中西畫法之比較 ● 孫 燾 / 11

觀林風眠的繪畫展覽會因論及中西畫的區別 ● 鄧以蜚 / 13

我們需要西洋畫嗎 ● 秦宜夫 / 19

域外繪畫流入中土考略 ● 潘天壽 / 29

東西藝術之前途（一九二六）

●林風眠／43

明清之際中國美術所受西洋之影響

●向達／53

中國美術在現代藝術上的勝利

●嬰行／81

近代藝術的趨向

●倪貽德／105

藝術與人生

●劉海粟／109

論藝術社會學

●岑家梧／111

原始人類的藝術

●林風眠／125

繪畫源於實用說

●陳衡恪／141

弁 言

何懷碩

十年前我在美國的時候，發現美國各大學圖書館藏書中有不少近代中國美術論文的書刊。這些文章，出自許多著名中國畫家與學者的手筆。我覺得這不但是研究中國近代美術重要的文獻，也是了解個別畫家的藝術見解與其創作信念的寶貴資料。因此，我花費相當精力與時光，影印了這些文章，準備回國之後舊文新刊，使這些大部份早已為國人忘却的歷史文獻，重見天日，為近數十年的文化斷層稍為做一點彌補的工作。

可惜回國之後，沒能立刻實現這個心願。原因很多，主要有二：在過去文學管制十分嚴苛的時候，即使是民國時期的大陸作家的文字，只要其人還在大陸也成為政治禁忌。重刊的工作有此顧慮，便暫予擱置。另一方面，我個人又忙又懶，便拖延至今。

最近因為藝術家出版社何政廣兄的支持和台北市立美術館美術史學人張元茜小姐的催促，使我下決心把這些已經發黃的東西做了一番整理與編排，輯為六集。所選皆一九四九年以前出現於論壇上之近代中國美術論文。

現在兩岸結束了四十年的對峙與隔絕，有探親之舉，文化學術與藝術等交流也將逐漸展開。不過，對過去的回顧，對上一代人的智慧與成績的了解與學習，仍然不可忽視；歷史的回顧與現在的交流應該並重。只有在空間上突破海峽的隔閡，在時間上連貫了昔今的中斷，一個整全的文化的近代中國才可能漸漸顯現出來。

近代中國在美術方面到底有多少成果與文獻資料？我們現在已經很難估量。單就美術方面的論文，我所搜集到的這一點也許只是千百分之一而已。當然，我希望有更多有心人繼續努力，「近代中國美術論集」還可以繼續再編下去。大陸與海外的學者更有能力與條件為歷史的斷層做修葺彌縫的工作，我們深心期望。

在我過去搜集這些文字的時候，深深體會到圖書館對學術文化發達與否所發揮的力量。美國東西兩岸著名大學圖書館有關中文出版品的庋藏之豐富，服務之熱心，業務之熟悉，使我體會到真正的圖書館是什麼。對照我們的圖書館，令人感到慚愧萬分。我曾經因為美國圖書館員服務之精良與熱切表示驚奇與讚歎，記得普林斯頓大學葛思德圖書館前館長童世綱先生笑瞇瞇對我說：「不然的話，要圖書館員做什麼呢！」

我希望美術界與文化界重視民國以來到遷台之前這一段時期中行將散失或湮沒的歷史，重視這一段歷史中上一代的史蹟與成就。尤其在人文學科方面，民國頭三十年中那些第一流的近代中國人材的業績，似乎不是民國近四十年的成績所能掩蓋的。新文化運動的領袖如蔡子民先生的一班人物，到今天還是令人高山仰止。我也期望政治不應干擾學術與藝術的發展。過去我對中國美術的傳統與現代化在台灣寫了幾百篇文章，假如我早一點能讀到三十年代前後上一代的著述，吸收他們的智慧，便可能有更好的成績。所以，我更希望有志為中國美術發展而努力的年輕一代，好好研讀前人的文章，繼承前人的事業，為未來的中國美術創造更富於時代精神與民族特色的偉大成就。如果這些文章對後來者有所啓迪，那麼搜集並編輯這套書的辛勞、煩瑣與時間上的付出，都是值得的。

中西畫法所表現之空間意識

宗白華

中西繪畫裡，個頂觸目的差別，就是畫面上的空間表現。我們先讀，讀一位清代畫家鄒一桂對於西洋畫法的批評，可以見到中畫之傳統立場對於西畫的空間表現持一種不滿的態度：

鄒一桂說：「西洋善勾股法。故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物，屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布影由闊而狹，以三角量之。畫官室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」

鄒一桂說西洋畫筆法全無，雖工亦匠，自然是種成見。西畫未嘗不注重筆觸，未嘗不講究意境。然而鄒一桂卻無意中說出中西畫底主要差別點而指出西洋透視法底三個主要畫法：

(一)幾何學的透視畫法 畫家利用與畫面成直角諸線悉集合於一視點，與畫面成任何角諸線悉集合於一消點，物體前後交錯互掩，形線按距離縮短，以襯出遠近。鄒一桂所謂西洋善勾股，於遠近不差錙黍。然而實際上我們的視覺的空間並不完全符合幾何學透視，藝術亦不拘泥於科學。

(二)光影的透視法 由於物體受光，顯出明暗陰陽，圓渾帶光的體積，襯托烘染出立體空間。遠近距離因明暗的層次而顯露。但我們主觀視覺所看見的明暗，並不完全符合客觀物理的明暗差度。

(三)空氣的透視法 人與物的中間不是絕對的空虛，這中間的空氣含著水份和塵埃。地面山川因空氣的濃淡陰晴，色調變化，顯出遠近距離。在西洋近代風景畫裡這空氣透視法常被應用著。英國大畫家杜耐（Turner）是此中聖手。但鄒一桂對於這種透視法沒有提到。

那一桂所詬病於西洋畫的是筆法全無，雖工亦匠，我們前面已說其不確。不過西洋畫注重光色渲染，筆觸往往隱沒於形象底寫實裡。而中國繪畫中的「筆法」確是主體。我們要瞭解中畫裡的空間表現，也不妨先從那一桂所提出的筆法來下手研究。

原來人類的空間意識，照康德哲學的說法，是直觀覺性上的先驗格式，用以羅列萬象，整頓乾坤。然而我們心理上的空間意識的構成，是靠著感官經驗的媒介。我們從視覺，觸覺，動覺，體覺，都可以獲得空間意識。視覺的藝術如西洋油畫，給我們一種光影構成的明暗閃動茫昧深遠的空間，（倫伯蘭德的畫是極則）雕刻藝術給與我們一種圓渾立體可以摩挲的堅實的空間感覺。（中國三代銅器，希臘雕刻，及西洋古典主義繪畫給與這種空間感）建築藝術由外面看也是一個大立體。如雕刻內部則是一種直橫線組合的可留可步的空間，富於幾何學透視法的感覺。有一位德國學者Max Schneider研究我們音樂的聽賞裡也聽到空間境界，層層遠景。歌德說建築是冰凍住了的音樂，可見時間藝術的音樂和空間藝術的建築遠有暗通之點。至於舞蹈藝術在它迴旋變化的動作裡也隨時顯示起伏流動的空間型式。

每一種藝術可以表出一種空間感型。並且可以互相移易地表現它們的空間感型。西洋繪畫在希臘及古典主義畫風裡所表現的是偏於雕刻的和建築的空間意識。文藝復興以後，發展到印象主義，是繪畫風格的繪畫，空間情緒寄托在光影彩色明暗裡面。

那麼，中國畫中的空間意識是怎樣？我說：它是基於中國的特有藝術「書法」底空間表現力。

中國畫裡的空間構造，既不是憑藉光影的烘染襯托（中國水墨畫並不是光影底實寫，而仍是一種抽象的筆墨表現）也不是移寫雕像立體及建築的幾何透視。而是顯示一種類似音樂或舞蹈所引起的空間感型。確切地說：是一種「書法」的空間創造。「中國的書法本是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術。它具有形線之美，有情感與人格的表現。它不是摹繪實物，卻又不完全抽象如西洋字母而保有暗示實物和生命的姿式。中國音樂衰落而書法卻代替了它成爲一種表達最高意境與情操的民族藝術。三代以來每一個朝代有它的「書體」，表現那時代的生命情調與文化精神。我們幾乎可以從中國書法風格底變遷來劃分中國藝術史的時期，像西洋藝術史依據建築風格底變遷來劃分一樣。

中國繪畫以書法為基礎，就同西畫通於雕刻建築的意匠。我們現在研究書法底空間表現力，可以了解中畫的空間意識。

書畫底神彩皆生於用筆。用筆有三忌，就是版，刻，結。「版」者「腕弱筆癱，全虧取與，狀物平扁，不能圓混。」（見郭若虛圖畫見聞志）用筆不版，就能狀物不平扁而有圓混的立體味。中國的字不像西洋字由多寡不同的字母所拼成，而是每一個字佔據齊一固定的空間，寫字時用筆畫如橫直撇捺鉤點（永字八法）側勒，努，趯，策，掠，啄，磔，結成一個有筋有骨有血有肉的「生命單位」，同時也就成爲一個「上下相望，左右相近。四隅相招，大小相副，長短闊狹，臨時變適」（見運筆都勢訣）「八方點畫環拱中心」（見法書考）的一個「空間單位」

中國字若寫的好，用筆得法，就成功一個有生命有空間立體味的藝術品。若字和字之間，行與行之間，能「偃仰顧盼，陰陽起伏，如樹木之枝葉扶疏，而彼此相讓。如流水之淪漪雜見，而先後相承，」這一幅字就是生命之流，一回舞蹈，一曲音樂。唐張旭見公孫大娘舞劍，因悟草書，吳道子觀裴將軍舞劍而畫法益進。書畫都通於舞。它的空間感覺也同於舞蹈與音樂所引起的力線律動的空間感覺。書法中所謂氣勢，所謂結構，所謂力透紙背，都是表現這書法底空間意境。一件表現生動的藝術品，必然地同時表現空間感。因爲一切動作以空間爲條件，爲間架。若果能狀物生動，像中畫繪一枝竹影，幾葉蘭草，縱不畫背景環境，而一片空間，宛然在目，風光日影，如繞前後。又如中國劇台，毫無佈景，單憑動作暗示境界。（嘗見一幅八大山人畫魚，在一張白紙底中心鉤點寥寥數筆，一條極生動的魚，別無所有，然而頓覺滿紙江湖，煙波無盡。）

中國人畫蘭竹，不像西洋人寫靜物，須站在固定地位，依據透視法畫出。他是臨空地從四面八方抽取那迎風映日偃仰婀娜的姿態，捨棄一切背景，甚至於捐棄色相，參考月下映窗的影子，融會於心，胸有成竹，然後拿點線的縱橫，寫字的筆法，描出它的生命神韻。

在這樣的場合，「下筆便有凹凸之形」，透視法是用不著了。畫境是在一種「靈的空間」，就像一幅好字也表現一個靈的空間一樣。

中國人以書法表達自然景象。李斯論書法說：「送腳如遊魚得水，舞筆如景山興雲。」鍾繇說：「筆跡者界也，流美者人也……見萬類皆象之。點如山頽，摘如雨線，纖如絲毫，輕如雲霧。去者若鳴鳳之遊雲漢，來者若遊女之人花林。」

書境同於畫境，並且通於音的境界，我們見雷簡夫一段話可知。盛熙明著法書考載雷簡夫云：余偶晝臥，聞江漲聲，想其波濤翻翻，迅駛掀搥，高下蹙逐，奔去之狀，無物可寄其情，遽起作書，則心中所想，盡在筆下矣。」作書可以寫景，可以寄情，可以繪音，因所寫所繪，只是一個靈的境界耳。

惲南田評畫說：「諦視斯境，一草一樹，一邱一壑，皆靈想所獨闢，總非人間所有其意象在六合之表，榮落在四時之外」，一種永恆的靈的空間是中畫的造境，而這空間的構成是依於書法。

以上所述，還多是就花卉竹石的小景取譬。現在再來看山水畫的空間結構。在這方面中畫也有它的特點，我們仍舊拿西畫來作比較觀。（本文所說西畫是指希臘的及十四世紀以來傳統的畫境，至於最近的後期印象派，表現主義立體主義等自當別論。）

西洋的繪畫淵源於希臘，希臘人發明幾何學與科學，他們的宇宙觀是一方面把握自然底現實，他方面重視宇宙形象裡的數理和諧性。於是創造整齊勻稱，靜穆莊嚴的建築，生動寫實而高貴雅麗的雕像，以奉祀神明，象徵神性。希臘繪畫底境界也就是移寫建築空間和雕像形體於畫面；人體必求其圓渾，背景多為建築。（見殘留的希臘壁畫和墓中人影象）經過中古時代到文藝復興，更是自覺地講求藝術與科學的一致。畫家兢兢於研究透視法解剖學，以建立合理的真實的空間表現和人體風骨的寫實。文藝復興的西洋畫家雖然是愛自然，陶醉於色相，然終不能與自然冥合於一，而拿一種對立的抗爭的眼光正視世界。藝術不惟摹寫自然並且修正自然，以合於數理和諧底標準。意大利十四十五世紀畫家從喬阿托（Giotto）鮑蒂賽利（Botticelli）季朗達亞（Ghirlandaja）柏魯金羅（Perugino）到偉大的拉飛爾都是墨守著正面對立的看法，畫中透視的視點與視線皆集合於畫面底正中。畫面之整齊，對稱，均衡，和諧是他們特色。雖然這種正面對立的態度也不免暗示著物與我中間一種緊張，一種分裂，不能忘懷爾我，渾化為一，而是偏於科學的理知的態度。然而究竟還相當地保有希臘風的靜穆和生命力的充實與均衡。透視法的學理與技術在這

兩世紀中由探試而至於完成。但當時北歐畫家如德國的丟萊爾（Dürer）等則已愛構造斜視的透視法，把視點移向中軸之左右上下，甚至於移向畫面之外，使觀賞者的視點落向不堪把握的虛空，彷徨追尋的心靈馳向無盡。到了十七十八世紀巴鐫刻（Baroque）風格的藝術更是馳情人幻，眩艷逞奇，摘葩織藻以寄托這徬徨落漠，苦悶失望的空虛。視線馳騁於畫面，追尋空間深度與無窮。（Rembrandt 的油畫）

所以西洋透視法在平面上幻出逼真的空間構造，如鏡中影，水中月，其幻愈真，則其真愈幻。逼真的假相往往令人更感為可怖的空幻。加上西洋油色底燦爛眩耀，遂使出發於寫實的西洋藝術，結束於詭詭艷奇的唯美主義（如 Gustave Moreau）至於近代的印象主義，表現主義，立體主義未來派等乃遂光怪陸離，不可思議，令人難以追蹤。然而徬徨追尋是它們底核心，它們是「苦悶底象徵。」

我們轉過頭來看中國山水畫中所表現的空間意識！

中國山水畫底開創人可以推到六朝劉宋時（公曆四二〇——七八）畫家宗炳與王微。他二人同時是中國山水畫理論底建設者。尤其是對透視法的發闡及中國空間意識的特點透露了千古的祕蘊。這兩位山水畫的創始人早就決定了中國山水畫在世界畫壇底特殊路線。

宗炳在西洋透視法發明以前一千年已經說出透視法的祕訣。我們知道透視法就是把眼前立體形的遠近的景物看作平面形以移上畫面的方法。一個很簡單而實用的技巧就是豎立一塊大玻璃板，我們隔著玻璃板「透視」遠景，各種物景透過玻璃映現眼簾時觀出繪畫的狀態。這就是因遠近的距離之變化，大的會變小，小的會變大，方的會變扁。因上下位置的變化，高的會變低，低的會變高。這畫面的形象與實際的迥然不同。然而它是畫面上幻現那三徑向空間境界的張本。

宗炳在他的「畫山水序」裡說：今張綯素以遠映，則崑閬之形可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千仞之高，橫畫數尺，體百里之迴。」又說：「去之彌闊，則其見彌小。」那「張綯素以遠映」不就是隔著玻璃以透視的方法麼？宗炳一語道破於西洋一千年前，然而中國山水畫卻始終沒有實行運用這種透視法，並且始終躲避它，取消它，反對它；如沈括評斥李成仰畫飛簷，而主張以大觀小，又說從下望上只合見一重山，不能重重悉見，這是根本反對點在固定視點的透視法。又中畫畫棹面，台階，地席等都是上闊而下

狹，這不是根本躲避和取消透視看法？我們對這種怪事也可以在宗炳王微的畫論裡得到充分的解釋。王微的「敘畫」裏說：「古人之作畫也非以案城域，辨方州，標鎮阜，劃浸流，本乎形者容，靈而變動者心也。靈無所見，故所托不動，目有所極，故所見不周。於是以一管之筆，擬太虛之體，以判軀之狀，畫寸眸之明。」在這話裡王微根本反對繪畫是寫實和實用的。繪畫是托不動的形象以顯現那靈而變動（無所見）的心。繪畫不是面對實景，畫出一角的視野（目有所極故所見不周，）而是以一管之筆擬太虛之體，那無窮的空間和充塞這空間的生命（道）是繪畫底真正對象和境界。所以要從這「目有所極故所見不周」的狹隘的視野和實景裏解放出來，而放棄那「張綃素以遠映」的透視法。

淮南子的天文訓首段說：「……道始於虛霏（通廓，）虛霏生宇宙，宇宙生氣……。」這和宇宙虛廓合而為一的生生之氣，正是中國畫的對象。而中國人對於這空間和生命的態度卻不是正視的抗衡，緊張的對立，而是縱身大化，與物推移。中國詩中所常用的字眼如盤桓，周旋，徘徊，流連，哲學書如易經所常用的如往復，來回，周而復始，無往不復，正描出中國人的空間意識。我們又見到宗炳的「畫山水序」裡說得好：「身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色寫色。」中畫山水所寫出的豈不正是這目所綢繆，身所盤桓的層層山，疊疊水，尺幅之中寫千里之景，而重重景象，虛靈綿邈，有如遠寺鐘聲，空中迴蕩。宗炳又說：「撫琴弄操，欲令衆山皆響，」中國畫境之通於音樂，正如西洋畫境之通於雕刻建築一樣。

西洋畫在一個近立方形的框裡幻出一個錐形的透視空間，由近至遠，層層推出，以至於日極難窮的遠天，令人心往不返，馳情入幻，浮士德的追求無盡，何以異此？

中國畫則喜歡在一個立方形的直幅裡，令人擡頭先見遠山，然後由遠至近，逐漸返於畫家或觀者所流連盤桓的水邊林下。易經上說：「無往不復，天地際也。」中國人看山水不是心往不返，目極無窮，而是「返身而誠，」「萬物皆備於我。」王安石有兩句詩云：「水護田將綠繞，兩山排闥送青來，」前一句寫盤桓，流連，綢繆之情，下一句寫由遠至近，迴返自心的空間感覺。

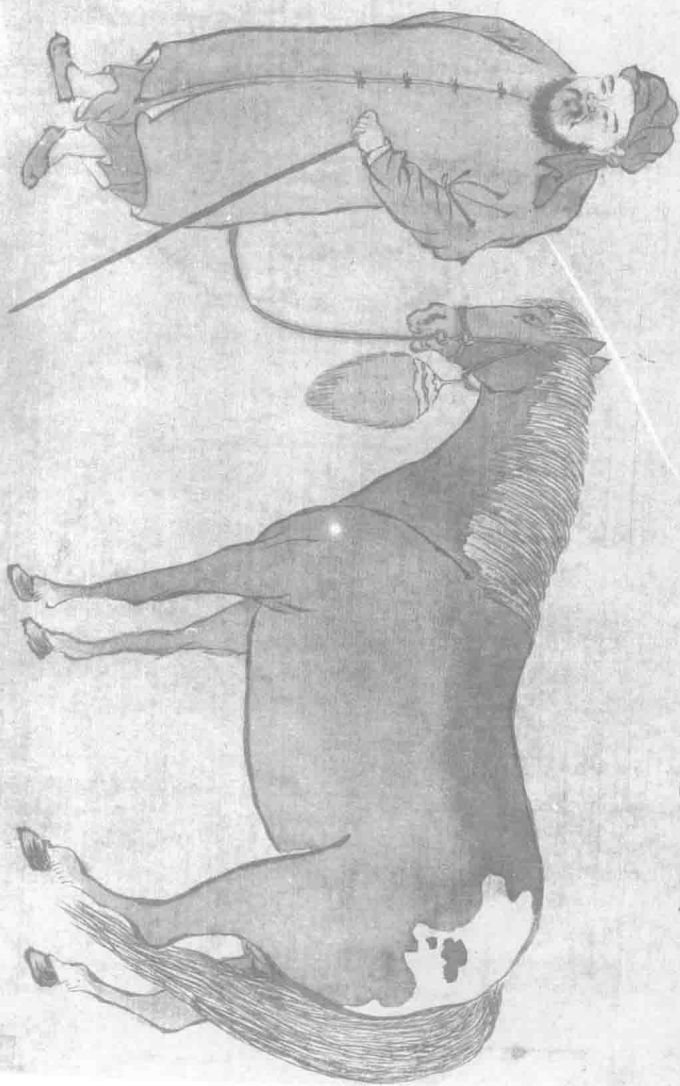
這是中西畫中所表現空間意識的不同。

（這篇內容本是月前中國哲學學會年會的一個演講，現在敷寫此文以供全國美展專刊，請參看拙作「論中西畫法之淵源與基礎」載中央大學文藝叢刊一卷二期）



丁觀鵬 八仙酒杯

北風
 想見
 寒羅
 想見
 骨利
 之也
 初甲
 富公
 金水



中西畫法之比較

孫璫

天地自然之現象，吾人一觸眼簾，即感快與不快者；實吾人心理，先已具無形之美情；因能鑑別自然現象。陽明所謂「良知良能」，郝智爾所謂「美的欲望」，此世界生人所同具。惟此「良知良能」，是即「美的欲望」。美的欲望，是即發見道德之基礎。故近世學者，指美育而為德育。謂舍美育而言德育，徒勞而無功是也。

然美育之範圍甚廣，其最易引起美感入勝者，則莫如圖畫。惟是圖畫中西異趣，分類繁多。生人之境況習尚不同，而美感所受刺激，因各有強弱之分。美感既被習尚之羈絆；則習尚漸奪其真正審美之觀念，而為畸輕畸重之判斷；此吾所以有中西畫法之比較也。

矧中西繪畫，同胚胎於像形文字；是中西畫理，儼然同一源流寫實派也。厥後文字簡單，不足以饜美感之欲望；遂異趨殊途，脫離文字而獨立。因之中西繪畫，均以人物為題材。故西洋中古以前之繪畫思想，多與宗教思想為混合之發達。而吾國繪畫事，亦隨佛教勃興而益盛。所謂宗教畫是也。但所繪多神祕佛像。理想進步，則反去古畫旨愈遠。此中西畫派進化之公例，又儼然同一寫實派也。由是一降，讚仰宗教之美情，又不足以償美感之要求；於是審美思想，打破宗教範圍；而畫派遂別開新面而獨立。至是真正之美術誕生，而寫實派以興，始稍稍從事風景畫焉。此中西畫派進化之公例；所以一反古道，同一趨於寫實派也。蓋吾國至東晉以後，繪畫之士，多以南宗山水為天然粉本。西洋則至甫盎歐伊（1380—1440）與其弟，首倡自然描寫；厥後殆經幾許之陶冶孕育，於是大進。惟是時之理想派，尚占一席之地。更經幾