

藝術 零 縑

劉其偉 著



三

民

叢

刊

2
7
7

三民叢刊 277



藝術零縑



劉其偉 著

三民書局 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

藝術零縑 / 劉其偉著. -- 二版一刷. -- 臺北市:
三民, 2004
面; 公分 -- (三民叢刊:277)

ISBN 957-14-3930-4 (平裝)

1. 藝術—論文, 講詞等

907

93000854

網路書店位址 <http://www.sanmin.com.tw>

◎ 藝術零縑

著作人 劉其偉
發行人 劉振強
著作財產權人 三民書局股份有限公司
臺北市復興北路386號
發行所 三民書局股份有限公司
地址 / 臺北市復興北路386號
電話 / (02)25006600
郵撥 / 0009998-5
印刷所 三民書局股份有限公司
門市部 復北店 / 臺北市復興北路386號
重南店 / 臺北市重慶南路一段61號
初版一刷 1974年10月
初版三刷 1994年2月
二版一刷 2004年3月
編號 S 900180
基本定價 貳元捌角

行政院新聞局登記證局版臺業字第〇二〇〇號

有著作權 不得侵害

ISBN 957-14-3930-4 (平裝)

再版說明

本書原為三民文庫 194 號，是劉其偉先生集結早年對於藝術研究的文章。

其偉先生多年來一直從事於繪畫的創作與文化人類學的研究，故在本書的字裡行間內蘊其偉先生對於藝術探索的深刻體會，在閱讀的同時，我們可以感受到其偉先生對於生命的熱情與活力，從中釋放出一種無與倫比的能量，這正是我們每一個人在面對生活時所需具備的態度。

今逢再版之際，本書除將內文中的外文譯名作統一的整理外，考慮原先文庫的字體較小，已無法因應現代讀者的視覺需求，故重新加以編排，並納入目前廣受讀者青睞的三民叢刊之列，冀望能使本書加惠更多愛好藝術的朋友。

三民書局編輯部謹識

著者的話

這本集子原是《樂於藝》(三民文庫 121 號)的一本續集，所有文字，也是專為青年朋友而撰的。由於兩本集子先後出版相距兩年，不好編排連號，故此用「藝術零縑」做書名。

本書內容和《樂於藝》相似，包括繪畫分析、原始藝術、論述等三部分。繪畫分析是中國文化學院「藝術欣賞」課程的一部分講稿；原始藝術是年來在報章或雜誌發表，有關藝術研究最基本的知識；最後一部論述的兩篇文字〈物質文化方法論〉與〈中南半島藝術〉，前一篇是敘述怎樣研究原始藝術，後一篇是筆者一九六六年旅遊紀錄，內容雖然沉重了一點，但對於喜歡研究「民俗藝術」的朋友，也許會有小小幫助。

因為文庫要有一定的形式和篇幅的限制，故此不能把每篇文字應附的插圖全部刊出來，這種困難，原是無法避免的。同時分量較重的兩篇論述文字，理應要有註腳 (foot notes) 才能算完整，可是原有的註腳實在太多，為了保持文庫一定的篇幅，不得不把它刪去，我想讀者定會原諒的。

我願在這裡藉個機會，向讀我《樂於藝》的青年朋友致意：「謝謝您們對我的文字發生如許興趣，使它在兩年內重印二版。」

劉其偉

63年2月22日深夜

藝術零縑

目次

再版說明

著者的話

- 學畫的方向 1
- 詩與畫 5
- 後期印象主義的特徵 8
- 塞尚與馬諦斯繪畫分析 16
- 素描線條的機能性 23
- 關於近代空間觀念 32
- 近代繪畫的平面化 37
- 論主題與形式 42
- 遠像與近像 48
- 視覺語言 52
- 略論繪畫構成的左右向問題 57
- 幾何形式與音樂性繪畫 62
- 略論性的描寫 66

- 繪畫記號 71
圖騰與圖騰崇拜 80
菲律賓蘇祿群島藝術 86
關於菲島原始文化與藝術 92
矮人祭及其祭具藝術 106
海南島土著文化與藝術 113
非洲藝術 119
咒術的沙畫 125
宋代古物在菲律賓 133
怎樣研究民俗藝術 137
菲律賓藝壇 141
我國的蛇文裝飾藝術 148
佛教藝術 154
物質文化方法論 161
中南半島藝術 184

學畫的方向

學習繪畫在近代的觀念中，最終的目的，並非要把對象畫得「像」，而是如何去表現它給你的「感受」。因此學畫該從一事的兩面著手：一是讀書求理論，另一是正確使用工具以求技巧。理論溝通思想，技巧表達情感；對藝術而言，兩者輕重的比較，前者是在創作能力的養成，後者則為技巧的練習。

理論和技巧在學習時期既不可分離，因此要學好繪畫，就必先要學好讀書。目前雖然還沒有完全證實所有的大畫家都是理論家，但是依據《近代藝術》的記載，沒有思想做基礎，僅靠熟練技巧的繪畫，是不可能稱為藝術的。

塞尚 (Paul Cézanne, 1839 ~ 1906) 所以影響二十世紀以後的繪畫是他的思想，而非他的技巧，他後期的作品，幾乎都是試探性的（見 Peter and Linda, *A Dictionary of Art and Artists*, London, 1957, Cézanne 文）。他自己的實驗並沒有成功，他的成功卻是由布拉克 (Georges Braque, 1882 ~ 1963) 和畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881 ~ 1973) 把它完成。

這一代青年學生常犯的毛病，便是對畫冊只喜看看畫幅而不去細讀文字，或者僅欣賞圖畫的外表而不

對文字徹底推敲。甚至有很多盲目地崇拜翻印出來的作品，認為印在畫集裡的東西全是好的。其實畫集裡許多插畫，大部分是補助說明文字做參考，而不是供你依照它的式樣去臨摹的。

讀藝術史，很明顯地可以看到藝術的起源，以及中古時代藝術在怎樣的環境下產生出來；但迄至今日二十世紀末葉，高度文明帶給人類不幸時，藝術又如何地因非常的刺激而產生，致使新舊繪畫在美學上的觀念，根本上或出發點就有很大的不同。

往昔的繪畫，由於時代的需要，所求者是自然模仿，故在作畫上，有確切的輪廓、明暗的襯托、藝用的解剖以及透視等。至於今日的繪畫，由於科學昌明，使人類由可見的領域擴至不可見的世界，即從前可見者今日已認為不可見，而不可見者卻清晰可見，致使畫家不得不追求新觀念、新價值，並以新形式以表現「時代的痕跡」。過去的繪畫構成要素，僅求物象之外在的形似，但今日的繪畫，則在表現時代的「預言」。它的任務，除為提升人類文化之外，另一方面則在警惕人們，告訴我們究竟住在怎樣的一個世界裡。

達成現代習畫的效果，與書籍涉獵的多少及是否常練習速寫，關係很大。一個好的畫家，常是一個用「腦」的人，而不單用眼睛去「看」的人。同時畫家也如作家，作家用文字創作，畫家用色形創作。自從精神病理學和文藝創作的關係受到重視以後，已經證

實了思想對於創作的重要性。

根據精神病理學，創作如要獲致靈感，過程略可分為三個時期。第一時期是將自己所讀的主題加以推理、計畫，試探解決和表現方法。當時所遭遇的困難自然很多，其時不妨把工作攔下來讓它醞釀一個時期。

第二期是時日悄悄的溜走，我們不妨暫時離開畫架，每天到海濱或山野間閒散，或者到市集和工廠中逛逛。正當這時，腦海中也許會突然閃出一道光芒，作畫的興趣因之大增。

第三期是面對畫布有意識地工作，工作熱中時，無形中自然會把內在的感情全盤托出，融合在畫布上。上述三個時期，與精神病理學家所說，天才的育成可分準備、醞釀、靈感、鑑定的四個時期不謀而合。不過在這段過程中，準備和靈感，絕非憑空可恃的。所謂「天啟」的突然降臨，實際上等於長期閱讀和理論推敲出來的，沒有思維等於麻木，而麻木必失去敏銳的觀察力，沒有觀察畫出來的作品，是沒有「性命」的。

靈感（感觸）出現之後，作業的程序，往往是從有意識（分析）而至無意識（感情），再由無意識至有意識的完成。一個傑出的畫家，好比莎士比亞的看法，他該與詩人、瘋子列為同一種族；此類畫家與「十年如一日」的穩健者不同，因為常年寧靜的湖水，永激不起美麗浪花的。

因此，追求理論，是獲得一些資料，好形成你自己的觀念，或者藉此觀念而孕育你的靈感。而這些知識，甚至可以增廣你的經驗、悟性和感情。

知識越豐富，越能幫助你觀察周遭；由於觀察，才形成你創作上的中心思想。最後你再去注意你的表現技巧和手法也不遲。因為一個畫家的創作，有時雖然技巧尚未熟練，但由於情感的反應，也能發現解決的方法；從這種創作行為中，不論畫家或兒童，同樣地能創作一幅好畫。

學習繪畫，在思想上所下的工夫越多，則靈感的出現機會也愈多；感情越豐富，作品的內涵也越深。同時，也唯有這種「思想」的作品，才能擺脫庸俗，表現出「真理」、「完整」與「自由」。

（這篇文字是根據精神病理的觀點說明習畫創作的路線，筆者這種看法，原屬個人的教學方法，並不一定適合於普遍教學。藝術本無一定法則和標準，藝術教育自亦不能例外。）

詩與畫

最近從國際詩人大會，我收到了陳敏華《晨海的風笛》一冊，作者用中國文詞，以西方形式，寫了六十首新詩。每一首詩，配一幅畫，詩句明朗自然，插畫也幅幅珠璣。詩與畫，一向都被人認做同一種屬，以為性質上原本就沒有什麼不同。但我讀了這本新詩以後，突然浮起了一個中西詩畫比較的想法。中國的詩與畫和西洋的詩與畫，它們在文化特質上到底哪裡不同？中國詩人為什麼對新詩都做得很好，而畫家們對中西藝術的融匯卻感到如此困難？

藝術之中，繪畫、詩歌、音樂，在性質上固然很多相似之處。文學的表現用文字，音樂的表現用音符，繪畫的表現則用點線面，此等表現要素皆為藝術的「符號」。此等符號，若論其本身，價值並不大；因為一件藝術作品的價值，是在其所要表現的「意義」而定的。但西方詩與畫之與中國者不同，其特質也許就是在這些所謂符號的運用和變化。

我們且就西方繪畫先觀察，西方中古時代的思想，乃以宗教為中心，其時觀念認為整個宇宙包括人類在內，都是上帝一手創造出來的，一切秩序和最終的理則，亦均歸之於上帝。此一觀念反映於繪畫，遂構成

了真理不是人類的觀點所能到達，甚或以人類之所見者亦非真實。因是其時的繪畫，都脫離了現實，只恃精神的一種信仰來作畫。

到了文藝復興以迄十九世紀初葉，西方藝術漸次承認人類的理智分析能力是尋求真理最終的標準，因此繪畫遂放棄了中古時代那種不合理的表現，而以正確的輪廓、明暗的襯托，和藝用解剖學表現其目睹的世界。

二十世紀的今天，西方則因高度工業的發展，尤其在第三次工業革命（原子動力的應用）與電腦發明之後，使西方的社會經濟和生活，又邁進了另一嶄新的方式，此一刺激影響於藝術，使畫家不得不與科學看齊。畫家們承認「藝術表現」和「科學研究」必須同步 (synchronize)，否則不可能從最顯然的路線尋得事物的真理。畫家的此一想法，一如科學追求「物質原素」，先將物質解體，究其分子、原子、核子於無窮小，小至僅憑智力所能了解；藝術之追求「美的原素」，乃集中於形態分析，將形象簡化、過濾求其純粹，以迄蒙德里安 (Piet Mondrian, 1872 ~ 1944) 原理的「色面還原」。藝術和科學，遂共同創出了今世紀末葉的新美學、新符號和新價值的領域。

綜觀西方繪畫思潮，中古為宗教文化，藝術只求精神的統一為原則；文藝復興時代是技術文化，思想與宗教、文學、哲學相互隔離；二十世紀的今日，藝

術的意義則是時代的「預言」。此等思想的變遷及其演變過程，若與國畫作一比較，便可看到兩者的特質在先天上就根本不同。

中國藝術思想自古崇尚自然，不論文字和繪畫，其表現符號的基本造形，開始就從自然中模仿有機形態 (organic form)，並賦以文學的意義，如梅、蘭、菊、竹等基本符號與構成；即使畫山水，也很少脫離與文學相關的含義為其表現的主題。故此中國繪畫在本質上，可說係一「文學文化」（此係一假設名詞，請勿捉字蝨）而與西方之「技術文化」、「科學文化」者迥異。

除繪畫外，詩的表現原為文字，文字的符號，雖與藝術符號同為一種「視覺語言」(language of vision)，但文字之依時代思想變遷而不似繪畫符號隨年代而變化的。

從上述的原因，我們不難了解，為什麼新詩與文學，對中西文化的交流，能如水乳的相容，結合得如此自然與完美，獨有畫家費盡心機，中西藝術仍格格不入而長嘆奈何。

(原刊《中副》，六十二年十二月九日)

後期印象主義的特徵

當十九世紀末葉的二十年間，除了部分畫家仍維持寫實之外，另一部分畫家由於內在精神的衝動，均以試探的性質，建立另一派的繪畫。而且這派畫家，較之印象主義更具個性和複雜性的造形，他們就是後期印象主義，作家有雷諾瓦 (Auguste Renoir, 1841 ~ 1919)、秀拉 (Georges Seurat, 1859 ~ 1891)、塞尚、梵谷 (Vincent van Gogh, 1853 ~ 1890) 及高更 (Paul Gauguin, 1848 ~ 1903) 等人，但在藝術史中，則以後三人為代表。

由於後期印象繪畫富有高度的個性與形式，因是影響現代繪畫思想至鉅。茲試就梵谷和高更作品作一個分析，俾有助於初學者參考。

梵谷自年輕時期開始便按照解剖圖版自修素描，二十八歲開始習畫，其師原為外光派畫家，可是梵谷自己卻另有一種感受，作畫並不完全服從其師的指示，屢屢將蒼天上的浮雲，畫成一層厚重如泥的雲朵，甚至使大氣也變為不透明的天空。

在描寫物象的形態而言，梵谷雖從解剖學入手，始終不如學院派畫得那般正確。在他本身而言，認為「描形」之外，還有一種事物較之正確性的描形更為美麗而

重要。關於他之此一感受，可以從他的筆記中見之：「我曾描寫過躬身於黑色大地上工作的農家婦，而我要描寫她們的，不是那些正確性的姿態，而是從她額上所滴下的汗珠……表現一個可憐的人世，比描寫正確的身體性更為重要。」（註：George Schmidt,《近代藝術史略》）他對貧窮者的憐憫，情意流露於字裡行間。

從他許多作品中，可以看出他的技巧和風格，乃包納著杜米埃 (Honoré Daumier, 1808 ~ 1879) 的表現形式和希斯里 (Alfred Sisley, 1839/40 ~ 1899) 的色彩分解思想。他初期的繪畫，多用銀灰色做暗調，後期的一段時間，才改用 burnt umber。關於筆觸的特徵，他和希斯里相差很大。希斯里的筆觸短，且輕鬆，作

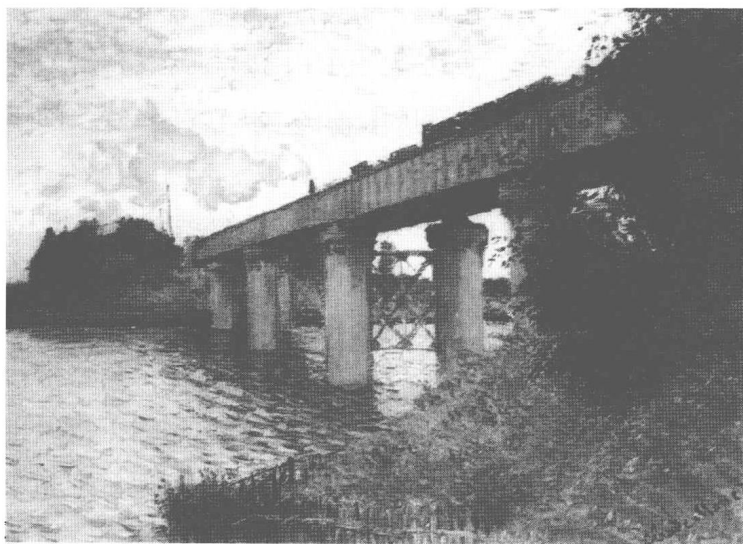


圖 A 希斯里，漢普頓宮大橋 (Il Ponte di Hampton Court), 1874 年, 46×61cm。