

台港及海外中文报刊资料专辑

# 造型艺术 研究

第2辑

书目文献出版社



## 出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展，广大科学研究人员，文化、教育工作者以及党、政有关领导机关，需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术研究动态。为此，本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》，委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料，系按专题选编，照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句，一般不作改动（如有改动，当予注明），仅于每期编有目次，俾读者开卷即可明了本期所收的文章，以资查阅；必要时附“编后记”，对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于某些出于反动政治宣传目的，蓄意捏造、歪曲或进行人身攻击性的文章，以及渲染淫秽行为的文艺作品，概不收录。但由于社会制度和意识形态不同，有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异，甚至对立，或者出现某些带有诬蔑性的词句等等，对此，我们不急于置评，相信读者会予注意，能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字，一望可知是指台湾省、国民党中央而言，不再一一注明，敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格，本专辑一律采取竖排版形式装订，对横排版亦按此形式处理，即封面倒装。

本专辑的编印，旨在为研究工作提供参考，限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理，慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

# 目次

绘画独白

线与点的交响诗

——漫议中国画之美

二十世纪中国绘画

从传统文人画到职业性文人画的缩影

——看“廿世纪中国绘画展”

四川油画与大陆画坛

前卫艺术潮流的逆游者·巴尔杜斯

——二十世纪古典的和具象的大画家

书法、篆刻

王铎的一生

王铎书法的特点——二王为本兼采百家

妙在行气和墨法

飞腾跳掷的王铎书

王铎书法的总结——《拟山园帖》

从《王铎字典》看王铎

略论康有为的《广艺舟双楫》

玺印艺术与篆刻艺术(上、下)

雕塑

台北市立美术馆户外大型雕塑巡礼

摄影

摄影蒙太奇

工艺美术

贺卡艺术

艺术新闻、动态

台北市立美术馆开馆展览

每月艺评：台北市立美术馆开幕十项展品及其体制

台湾省首次举办国际版画展

台湾省艺术新闻五则

香港艺术馆展二十世纪中国绘画

补白

如何欣赏抽象画

徐书城 1

谭志成 4

刘钦栋 七

阿 芹 一二

陈英德 一五

牛光甫 二八

牛光甫 三〇

沙曼翁 三六

王启初 三七

刘 恒 三八

丁浩夫 四一

范祥雍 四五

马国权 四九

郭少宗 五三

杰利·乌斯曼摄影 彼得·布因纽撰文 7

胡泽民 六〇

《艺术家》月刊专访 六五

艺术家编委会 八一

《艺术家月刊》采访 八九

九五

郑 明 九七

王柏桦 五〇

# 繪畫獨白

何懷碩

## ●楔子

許多人知道我是喜歡思考與寫作的畫家，又是專擅繪畫的寫家。有人認為兩者兼任，似乎不妥，而我本人不作此想。如果智能許可，生命無限，我倒還想從事更多的學習與嚐試。因為宇宙與生命太豐富、太動人；弱水三千，只飲一瓢，實在心有余未甘。

做兩種工作，唯一的壞處是時間更不夠用。不過，好處甚多。僅就使感官的耽美與理性的思索取得剛柔相濟，可說已受用無窮。

雖然如此，我常常還是覺得這兩支筆都力不從心。繪畫之筆很難將思想觀念表現得夠深刻，而以文學來自剖我對藝術的所思所感，卻又覺得某些微妙的情思意念，語言有時而窮。

似乎我最強烈的願望並不是專門做一個畫家或作家，而是做一個遨遊於四方上下，往古來今（這在中國稱為「宇宙」）的

能歌能哭的人。我之酷愛藝術，便因藝術最能使我們有限的生命，真切地體驗宇宙人生的真相與萬種風情。假如不是自小畏懼數學，我可能喜歡透過哲學來看人間宇宙；也許因為我的眼睛和手沒有喉嚨那麼笨拙，所以我選擇了繪畫。

一般人總喜歡要求畫家來一番自白，正如看完了魔術表演便很渴望魔術師公開他的秘密。但是觀眾永遠只有失望。那不單是因為魔術師總不肯自斷生路，而且也因為一經揭穿，便索然無味。畫家的情形亦與此相似，不過更無什麼驚人的秘密：作品的背後並無機關，只是躲著一個人，便是畫家自己。其實，見其人不如其畫，有修養的眼光在畫面上已可透視到畫家的心靈深處。

## ●關於「現代主義」

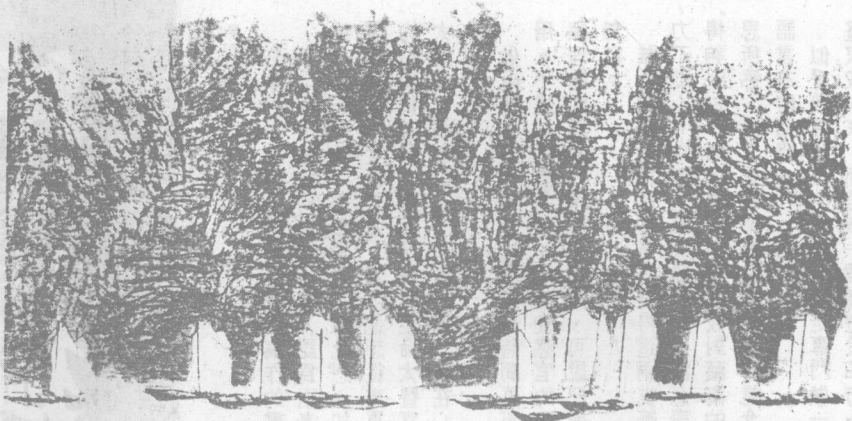
藝術家最高的目標在於表現他對人間宇宙的感應，發掘最動人的情趣，在存在之上建構他的意象世界，並不忘在描繪悅目

的景色，提供他人最風雅的裝飾品。不過，藝術到了現代，西方許多以前衛自許的藝術家，並不為裝飾，也不在表現宇宙人生之感受，卻在經營一個非常個人化的視覺樣式，其間風格之龐雜多樣，觀念之空前怪異，而且後浪推前浪，爭奇鬥巧，到了無所不用其極的地步。

繪畫的個人化，走到極端，便與人間疏離，與觀賞者隔絕。藝術品成為啞謎，成為視覺形式的遊戲。西方現代主義繪畫有一部份是反理性、反文化、反傳統的，因而很難在最後不走上形式主義與虛無主義的泥淖中。

可貴的個人風格與極端個人主義並不同，因為個人風格在「特殊性」之外，兼顧了「普遍性」的因素。這個普遍性根源於人類對藝術共同的渴求，共同的認知，以及包括了人類共同的感性，共同的人生體驗與恆久不易的人性。極端的現代主義不但毫不顧及藝術的軌範，切割與傳統一脈相傳的綑帶，而且也漠視藉以引起共鳴的普遍性。這種藝術，對觀賞者是嘲弄，對藝術卻是褻瀆。西方現代藝術的狂風，雖然受到西方第一流的思想家、文化哲學家、人類學家與歷史學家的批判，但是東方許多所謂「開發中國家」或「未開發國家」卻招架無力，競相俯從。

就我的觀察，西方藝術極端的現代主義



何懷碩  
蒼苔過客 一九八二  
94×178cm

，以新奇為創造，而且陷入以不斷製造新潮流來延續藝術創作的生命的境地，以及將宇宙人生萬殊的現象還原為形式化的基本元素（點、線、面、體、色、相），是受到西方近代科技衝擊的結果。對於「進步主義」的迷信，以新奇為進步，以進步為價值；對於科學的「減約主義」（reductionism）的誤用，便是以形式化的視覺元素的分解與組合為藝術創造的能事。

準此而言，塞尚（Paul Cézanne 1839-1906）雖然對西方現代藝術有很大貢獻，被稱為「現代繪畫之父」，事實上，西方現代藝術自此走向形式主義的岔路，他亦是始作俑者。

我個人從西方藝術中學習並吸收了許多營養，任何人在我的畫上都可以感受到這個事實。但是對於西方極端現代主義的藝術，我始終抱持批判的態度。因為我認為藝術總是人生有崇高價值的活動，是具有文化意識的行為，它應追求並創造更豐富，更深刻的人生意義。我覺得中國藝術那個人文主義的精神，很可以使中國的藝術家不致為西方進步主義的眩惑而盲目跟從。當代最受推崇的西方人類學家，「結構主義」（Structuralism）大師李維史陀（Cande Lévi-Strauss）曾對西方藝術追求新奇，有這樣的警語：「『新』是好事，但是不那麼常見。千萬不要想像我們

能跟噴泉一般不斷地創新。『新』必須長期醞釀才能成熟，才能在約束中錘打出自己的道路。」他對於紀德的這句話：「藝術誕生於約束，死於自由」非常讚佩。時代不斷變遷，但人生宇宙有其恆常不易的本質。漫無節制地追求新奇與自由，以致遠離了人的價值；藝術如果不能喚起人類最深切的同情與共鳴，那怕多麼玄奇詭異的發明，都只是藝術的衰落。

#### ●關於「苦澀」

自從十五年前我寫了「苦澀的美感」那篇文章，然後又用它做了書名以來，「苦澀」兩字幾乎成為我的藝術的標誌。這是我當初所不曾料到的事。

許多人對於「美感」之上加上「苦澀」覺得十分奇異，因為「美」在中國人常識的概念中，斷無「苦」味，而是「甜」味。「美」字從羊從大，所以漢代許慎的「說文解字」說「美，甘也」，「羊在六畜主給膳，美與善同意」。原來「美」字是指食物的「甘美」。（其實「美」下面的「大」不是大小的大，是「人」的象形字。茲不細論。）有了這個淵源，中國人對於藝術所創造的「美感」，總希求能使觀賞者獲得好像吃到美味一樣的享受。以繪畫而言，一般人總懷著非常功利的態度。似乎繪畫是用以「補壁」（好像壁紙），或用以裝飾（所以應與地毯、家具調和），

或拿來美化環境（其功用與栽種花木或擺設相同）或者說「陶冶性情」（這算是高一個層次了。不過，還是不脫實用的態度）。以至於視為「玩物」，還提防「喪志」。

對於「美」既有這樣功利主義的觀念，連帶與「吉祥」、「喜氣」、「好運」等概念不相符合或者相悖的藝術，便予排斥。這個民族風尚導引了中國藝術產生了某些淺薄的功利主義性格。這對西方人來說，可能覺得難以理解。中國人喜歡討個「吉利」，所以畫個大壽桃以祝壽；松鶴則「延年」；「九如圖」（九條魚）表示大如意，或「有餘」；牡丹是「富貴」的象徵；鴛鴦是「佳偶」的暗示……中國的戲劇也一樣，忌諱「不祥」，總喜歡熱熱鬧鬧，喜氣洋洋。即使是悲劇，也多半有一個大團圓的結局，或者有某些安慰人心的結尾。這個風尚，本來不能說一無是處，而且也多少構成中國藝術的某些特色。但是，與西方藝術比較起來，那些驚心動魄的悲壯、深沉的哀傷，人間可感可懷，可歌可泣的以及淒涼孤寂的感情，在中國繪畫上，不可否認的是受到壓抑與排斥。而這些卻正是人生最動人心弦的經驗，最普遍的際遇，也正是古今中外第一流文學最偉大最雋永的主題。中國的詩詞，大半是這種人生體驗的抒發，然而中國繪畫

卻缺少這方面的表現，不能不說是中國審美為功利主義所籠罩，一直缺乏突破的自覺。

中國繪畫講究什麼東西可以「入畫」，什麼東西就不能「入畫」。「入畫」與「不可入畫」，不但是一個「雅」、「俗」的問題，也是一個道德態度與功利思想的問題。所以中國繪畫的題材比較狹窄。而對於直面慘澹的人生，對於生命艱苦危殆的體驗，缺乏深沉的表現，不能不說是中國繪畫的一個缺憾。

有人以為，人生本來已夠痛苦，藝術正應表現甜美，來減輕痛苦，來愉悅人生。但對我而言，藝術中的悲劇精神給予人生的慰撫與愉悅，比起甜美雅麗更為深廣而持久。因為甜美傾向於官能的感受，較為浮面。而悲壯能直達精神深處，滌淨心靈的污垢，激發生命的力，提昇我們的情操，使我們經由痛苦的歷練而得以淨化，得以解脫，而獲得安慰與歡愉。許多人以為悲劇的美感必是消極沮喪，其實是大誤解。因為在痛苦挫折中所激起的昂揚的鬥志，其樂觀與希望，不是淺薄的樂觀主義所可比擬。

我雖然常強調古往今來最偉大的文藝，無疑地以悲劇的美感居多數；自亞里斯多德到康德、尼采，對悲劇美感的功能價值已有了極精闢的詮釋。但是我也不否認



何懷碩 夢蝶圖

一九八四  
50x50cm

不同的美的追求，可以人各有志。也許，我對藝術，對美的觀點與品味，乃由先天後天種種微妙複雜的因素所造成。而這種審美情調，事實上乃是宇宙觀與人生觀的反映。繪畫本雕蟲小技，重要的是藝術家對宇宙人生有沒有深刻的、獨特的看法。

#### ●傳統的創造轉化

中國繪畫傳統有極綿長的歷史。任何傳統在現代都無法原封不動而得以存在與延續。中國繪畫在今天的困境，一方面無法抵抗西方現代主義的衝擊，一方面又不能



何懷碩 野趣 一九八四 88x66

從傳統的精神中發展出新生命。因而在西潮與傳統之間徘徊瞻顧，痛苦萬分。在我們這一代，不論是文學、繪畫與其他藝術，都共同面臨這個困局，有過若干爭論，亦各自從事藝術創作的實踐。似乎「橫的移植」與「縱的繼承」往往成為不可調和的兩派意見。我認為，中國繪畫如果不能有一番創造轉化，超越東方與西方，傳統與現代的爭執，必難有成果。創造轉化，正是縱橫交錯，陶熔鍛鍊，別開新局面的工作。

這些觀念上的討論，一說到融合中西，容易成為陳腔濫調，我不想再談。我主張從中國傳統出發，吸收外來營養。創造轉化的過程，同時也就是對傳統與西方現代藝術批判的吸收的過程。我認為對中國繪畫的現代化，應先全盤了解傳統，不能僅從枝枝節節或技巧上來著手。

首先是繪畫思想的問題。我認為我們中國畫史雖長，但繪畫思想非常一元化，那便是中古的文藝思想因襲了一千多年，並無重大進展，更無多元化的發展。簡單地說，魏晉時代那個遠離俗世的隱逸思想，顧光遁世，飄然遠引，追求世外桃源，歌頌高士與神仙的文藝思想，成為中國繪畫永遠不變的中心主題。中間雖然有宋代入世的「寫實主義」（與西方的寫實主義不大相同），但可惜不能開拓出足以與之抗

衡的另一條路。自南宋以降，歷元明清三代，文人畫大行其道，更助長了這個一元化的中心思想。直到今日，我們的「國畫」大致還是如此。我們幾乎沒有能力好好的畫天天頂在頭上的天空，好好畫踏在腳下的土地。中國畫一切技巧都已成為僵化的固定符號，這一切都是繪畫思想定型的結果。在現代，我們希望發展傳統，但是「近代」繪畫思想的闕如，使現代的發展倍加困難。所以突破傳統，開拓新的繪畫思想領域，使具有時代性與多元化的新觀念，能一掃千餘年來的陳腔濫調。我個人的創作，殫精竭慮於此，因為它是最困難，也是最重要的問題。

中國繪畫將客觀自然主觀化，使主客合一。所以中國畫沒有西方寫實與抽象兩個極端的矛盾與偏頗。如果以西方的理論來說，中國繪畫當為「意象主義」(Imagism)。而以「意」為要點，中國藝術的人文主義精神特別濃厚亦以此。不過，這個「意」浸潤於文學與道德中過久，忽視了物象的觀察，不免顯出造形手段的貧弱、雷同與簡陋。中國傳統繪畫好似中國的章回故事，由衆多「零件」堆砌、串連而成。例如各種樹木、皴法、亭臺、山石、流水、瀑布、苔點……集合在畫面上，構成「豐富」，而每一個單項卻都是定型的符號，本身在造形表現上實在十分貧弱。我

多年來努力的目標之一，就是試圖改變這種傳統的因襲。我以一條河，一間房子，或幾棵樹木為題材，企圖在極簡單的題材中，表現「豐富」。主要用力於造形語言的創新，對物象觀察的精微，表現的多樣，希望擺脫傳統概念化的窠臼。傳統繪畫只顧及物象的普遍性因素，而捨棄特殊性的因素，造形技巧當然向概念化、定型化。例如松樹的畫法，傳統中國畫確把天下

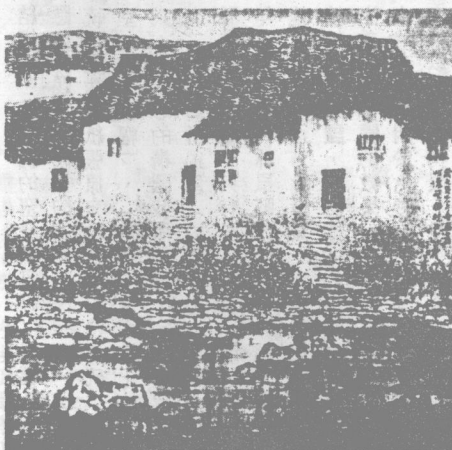
松樹共同的特徵掌握得很扼要，但每一棵存在的松樹的「個性」就被抹煞了。其他表現技法類同的缺失，在中國畫中可說積弊甚深，由來已久。我試圖使中國繪畫不再由許多陳陳相因的概念堆砌而成「意義」，而要以獨特的造形與結構自身強有力的表現來蘊涵「意義」。所以題材單純、常常把物象置於近、中景的位置，而且注重氣氛(mood)的渲染，注重畫面的整體



何懷碩 李後主詞意

一九八三

88 x 66 cm



何懷碩 老屋

一九八三

88 x 66 cm



何懷碩 荒寒 一九八三 30x36cm

(原載：《藝術家》一九八四年一九卷二期二〇二—二〇七頁)

結構，一反傳統的空疏與零碎；畫幅比例應依據題材與結構的需要來決定，一反傳統構圖依據紙張原來的比例以及傳統「中堂」、「條幅」、「橫披」等固定化的形式。正方形的構圖我所偏愛，完全是我個人二十年前所獨創（中國歷史上從無正方形構圖的體制，只有冊頁近似。最近若干年來得以看到林風眠先生大量作品，發現他更早採用正方形構圖。）；對於中國傳統的詩文題識，我同樣採取批判的吸收，注重視覺整體的效果，揚棄文人畫喧賓奪主的老套；對於色彩，主張創造性的開拓，不以傳統為拘限，但不應破壞水墨畫以水墨為主的特色。從大處到小處，我認為都應該有與繪畫思想相一貫的設想，比如圖章的文義、形式與用法，裝裱的格式：等等，不勝枚舉，都以傳統的創造轉化為依皈。

以上是我個人在創作生活中所思所感和一些體驗。希望有助於認識中國繪畫的現代化，亦以就教於同道。（一九八四年六月十日）

後記：七月一日至九日，應國立歷史博物館之邀展出我最近兩年創作的主要部份，並同時出版「何懷碩畫」。連同畫家另一冊「懷碩造境」，藝術家雜誌社均有經售，讀者可以治購。



黃永玉 荷 一九七九

## 從傳統文人畫到

## 職業性文人畫的縮影

——看「廿世紀中國繪畫展」

劉欽棟寄自香港

二月中旬至四月初，香港市政局及香港藝術節協會所主辦的「二十世紀中國繪畫」展覽，展出五十一位畫家的五十六幅作品，主要是由香港藝術館遴選，對畫家的選擇只取知名度較高者，而展品亦從香港藝術館藏品及私人收藏中徵集並精選其一、二。配合此項展覽的同時，還有香港藝術中心的「中國現代繪畫的歷程」展及「中國繪畫研討會」的舉行。

自一八四〇年鴉片戰爭開始至今百餘年，中國歷盡種種戲劇性的起伏，戰亂和苦難。而中國繪畫亦受到前所未有的沖擊，「二十世紀中國繪畫」展是傳統文人繪畫進展成職業性文人畫，部分引入東洋、西洋畫觀念的畫風的創立，以至更趨向西洋理念作風的繪畫縮影。展出的畫家中以銜接揚州派花卉傳統且繼承趙之謙之後的吳昌碩為最長，展品「秋色」、「蒼松」屬晚期佳作，其醇厚蒼勁內斂的筆墨、設色亦含蓄謙純，畫法與書法均雄健一致兼具金石味。受吳氏影響甚深

的齊白石，雖然齊氏膺服於徐渭、八大的畫藝，而其簡潔的筆法表現墨葉紅花風貌卻是獨特的畫格。展品「雄鷹松石」「菊花」是齊氏後期作品，運筆沈着用墨精到，雖然畫面佈局仍近吳昌碩，但予人樸實無華的鄉土意趣。受齊氏畫風影響的當今衆多中國畫家中，如展中的許麟廬，作品則未見突出，而李苦禪亦曾隨齊氏習藝，展品「雙魚圖」卻顯出李氏對八大、石濤藝術神髓的探究。若論構思奇特，則莫過於潘天壽了，大作「朝霞」為潘氏後期的作品，此作墨色苦澀，畫中孤立展翅的兀鷹，神情呆滯，反映出畫家孤僻、冷澀而鬱悶不樂的心境，聚集的苔點，松針怒放，雖然畫的構圖別出心裁，但亦含石濤畫韻。若謂明末清初的吳彬、丁雲鵬等畫家為變形主義代表，潘氏亦可謂八大之後在花鳥題材上的異格代表之一。另一位畫風奔放、奇特的畫家丁衍庸，作品「金錢豹」屬丁氏晚期之作，硬朗粗豪帶飛白的筆觸，揮寫出

擬人化的「豹子」，顯見丁氏水墨表現除了融含了八大、徐渭的筆畫、形象外，早年習西畫，尤對野獸派馬蒂斯那簡練的線條、造型的稱心，不難在其作品中印證。不過丁氏生前最沾沾自喜的卻是楊貴妃出浴圖的題材大膽的創作，自認前無古人！丁氏為人豪邁不拘小節，信筆揮寫衆多小品，慕其名隨課堂求畫者必有所獲，以至丁氏辭世後，頗多不經心之作被推出作買賣，以至丁氏藝術的評價譽毀參半。同樣曾習西畫其後卻從事水墨畫的老畫家朱杞瞻，展出「葉片丹色晚來紅」之作，石以焦墨燥筆重重地鈎擦，溼潤的紅葉以濃淡墨筆鈎葉筋，格外顯得沈鬱！

近代花鳥畫不少都深受揚州八怪畫風影響，如唐雲的「柳枝雙鳥」，那舒爽、清秀雅麗的畫趣就深具華岳的精髓。而王雪濤的「雙鷄」近作，展露出清新雅緻的田野氣息。至於于非闇的「海棠山鵲」以雙鈎敷彩，其古雅清簡的氣韻，詮釋出宋院體花鳥的特色，于氏



吳湖帆 幽谷雲峯



徐悲鴻 奔馬

亦擅寫宋徽宗所創的瘦金體書法，近代中國畫家能精宋體花鳥兼瘦金體者不多，能者亦僅得形似而欠宋體的韻味。

現代國畫家從一九一一年（民國前一年）留學日本習西畫的李叔同、曾延年開始，西畫理論及東洋畫技逐漸在中國美術教育上帶動了新的氣象。此展覽中就不乏留洋習西畫，其後回歸到水墨的創作，這種風氣亦成為二十世紀中國現代繪畫新趨向。外國形式的畫法在中國畫史上可回溯自南北朝梁代的張僧繇，據唐許嵩所著的「建康實錄」書內就提及張僧繇用沒骨畫法和應用深淺顏色表現出凹凸的陰陽立體形象的技巧在「一乘寺」廟門上繪畫，這是取法於印度的佛教藝術與中國傳統技法的融合而成。廣東籍的畫家高劍父、高奇峯均先後自東瀛習畫返國後創出極重明暗色彩的使用表現物體的立體感，精湛的撞色撞水技法及畫面氣氛的營造，十分妍麗柔美。高劍父除了擅長竹內栖鳳式的設色畫風外，並以潑

辣、強健的筆勢統攝畫面，創出剛柔兼具的畫格。展品「顧影自憐」即為一格調頗高的仕女圖。受高氏影響的嶺南畫派繼承人中大多數色艷俗，欠缺高氏氣魄偉雄、豪情的品質，展中關山月則是曾隨高氏習畫的畫家之一，關氏以筆力沈穩，濃淡墨迹兼施，紅梅繁密錯落有致，但已越離嶺南畫派慣有的濃艷脂粉色調，而自成一格。高氏另一弟子黎雄才，早期亦深受竹內栖鳳的影響，其後的畫風也轉向濃墨乾筆描繪自然景物，採取西畫的寫生構圖，如「粵北林區」就是極生括化的寫照，高劍父之弟高奇峯是頗具資質才華的畫家，展品「棠梨雙鷄」是一極出色的作品。與其兄一樣曾受日本畫風的洗禮，他對自然物象的神態的觀察、體驗甚入微而技術更見細膩，嚴謹的結構中，舒暢的情懷在其精練的畫技演繹下，一切都恰到好處。嶺南畫派中他更傳授出多位知名的弟子，如趙少昂，畫風即承高氏所傳而後另樹面貌，八三年新

作「雨餘零落不禁秋」則令人對趙氏的畫藝有「明日黃花」之感。另一位畫家黃少強雖曾隨高奇峯習畫，但他初習西畫，從展品「瘦馬破車」一作所見，以水彩的畫法表現，最特別的是日記般的由左至右橫書寫字樣，是黃氏從生活層面的探討與控訴、情感的渲洩。

嶺南派三傑中的陳樹人，雖然也曾受日本畫的影響，但是其畫風卻有素逸、雅淡的文人氣質。在構圖上陳氏往往別出心裁，展品「蘆雁」就是採取對角分割式，以往所見陳氏作品還有以對稱式、上下分割或三角形結構的構圖，陳氏畫風沒有兩高所擅用的撞色撞水或渲染的特技。在展出畫家中陳之佛的「蘆雁」與陳氏的「蘆雁」有類似的構思，前者的雙雁自左往右下角飛降，後者的雙雁則由右上角飛向左下角，不過陳之佛的畫面較重環境氣氛的渲染，畫法也較細緻。輕盈或具裝飾意味的色調往往是留日畫家作品中難免存在的東洋繪畫的遺韻，而選最具西洋

畫法的展品要算名不見經傳的鄧芬的五幅裱成長卷的「寫夢圖」。如其中徐柳仙像、聽樂圖、賞花圖等都是以西畫構圖描繪方法表現，是為西為中用的實例。中國赴日習畫的畫家外，亦有赴歐學藝的如徐悲鴻、林風眠、劉海粟等。徐氏留歐時野獸派崛起，但是徐氏對十九世紀後期的寫實主義如高爾培、柯勒的風景畫更為讚賞。徐氏返國後的水墨畫就以寫實主義的觀念為準，其對自然形象的描寫，尤重比例，明暗調子、解剖學、光的效果都帶入畫作中，展品「白梅」、「奔馬」雖非精品，但仍不失其獨有西畫筆意的作品。一九一五年因人體模特兒事件而獲得「藝術叛徒」的劉海粟，至年前劉氏訪港在講座中仍提起此事而沾沾自喜。大膽創作、打破傳統是劉氏涉及畫藝時的態度，試想在劉氏油畫、水墨選出佳作數件是件吃力的事，即使香港藝術館所藏的「黃山雲海」亦不過是件劣作，石青塗染惡俗不得法，遠景更是渲

擦過度，筆、墨混亂，與其他入畫冊中異名而同一構圖的作品相比，後者略為好些，今人觀畫過於迷戀知名度而忽視作品的質素是值得商榷的。林風眠亦曾留法習藝，其水墨畫則偏重於重彩，完全是西畫的構圖，厚重枯澀的墨，層層疊色、隱隱約約中卻見前後的層次，加上不透明的色彩觸醒整個低沈的畫面，當然，林氏以「水鳥」為題材的作品最為人喜愛，但其人物、靜物、山水之畫風，無不對大陸現代國畫設色、表現畫法產生一定的影響。

在山水方面王震、陳師曾都是用筆粗獷豪邁之作，前者受吳昌碩影響，線條蒼勁，色墨清逸穩健，大小疏放的苔點更添生氣。黃賓虹的「渴筆山水」、「江南山色」均為精品。前幅畫中題有「澗可裂秋風，澗亦含春雨，筆渴墨且焦，淡渲意逾古……」此乃黃氏畫藝超卓處。所見遲筆沈著老辣，構圖緊密中見靈巧，枯筆、溼墨相參，畫中暗處層次繁雜，一經潤色，頓見生機盎然！溥心畬展品為一細長的畫卷山水「羣峯涵翠」是四十歲所作，

極纖細的線條卻具彈性，夾葉、松針、山脈紋理的鈎畫都見其山水是師法宋、元，山頭喜以花青染點，林木中葉以朱磬、赭色均為溥氏慣用的色調，畫幅雖窄小，但明潔雅致的設色，精緻中見暢意，是典型的明、清文人畫格。一向以畫雲、瀑布見稱的黃君璧，展品「谿亭話舊」是八三年新作，黃氏畫作佈局平穩，喜枯筆乾、溼皴擦，仍見師石谿淺降筆意，黃氏慣用棉質生紙，而此新作為礬紙，部份墨色見凝固或漏礬雖無棉紙所作的得心應手

，但蒼然潤澤的江南秀麗景象在礬紙上仍保持黃氏獨有的畫境。

張大千的「黃山三十六奇峯」為六十三歲所作的併幅山水，此作山巒起伏，信筆揮灑中均含石濤的畫意，左側古松盤屈石山一白髯老翁盤膝而坐，就張氏作品而論，其晚年的潑墨、潑彩山水更見氣勢與新意。受張大千中期畫風影響的謝稚柳，展品「羅浮山色」，其山水較為拘謹，設色運墨均感平實欠靈巧。至於傅抱石的兩件作品充份表現出其畫藝的才情，傅氏亦受石濤的影響但自創疏放、捲曲、綿密的皴擦技法、層疊、點染、溼潤的空氣，朦朧中不失層次的差距。畫面的虛實相間，意境清新飄逸非凡！傅氏除山水出色外，人物的形相意態高古而優閑，喜以歷史人物為題材，是對現代國畫有深遠影響的畫家之一，展中如亞明「唐人詩意圖」曾受傅氏感染。李可染、錢松品亦為頗具影響力的畫家，李氏的「清溪天下景」為橫披大作。層



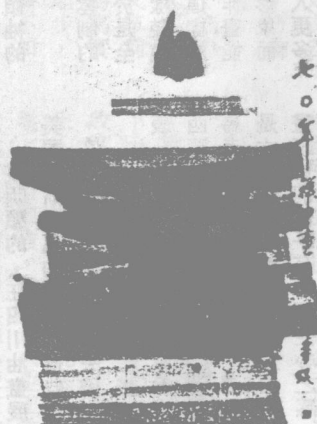
高奇峯 雙雞

層山石，造型獨異，像巨大的現代景觀雕塑，藉濃墨的色面營造出空間深度，水中倒影成趣，一系列歸帆組合產生斜線左至右地推移，中間前景巨石的下端則見補改，但並不礙其全貌，此乃李氏六〇年代之傑作。錢氏的「泰山朝陽洞」畫幅丁方，但筆法純熟多變，用墨精到，其山水多設色，但此作幾近水墨，是件極精彩之作。陸嚴少的作品最引人處即是曲折且顛動感的線條，簡潔的線勾勒出斜行的雲，畫面構圖常見交叉或「之」字形的分割，使畫面成了多個視點的聚集，是頗重筆、墨並以佈局創新的獨特畫家。

現代國畫家中，不少經過西畫的洗禮而重操筆墨的創作，而以速寫式、插圖式表現的更多。如程十髮，就以插圖繪法獨樹一格，沒有被選展的范曾，而以畫驢子著名的黃胄亦以速寫的筆調展出「海南少女」，葉淺予的「西藏之舞」則較樸實表現，不過邊疆少數民族題材的作品顯得過於氾濫，

也談不上什麼創意，主要是繪畫已成了表現浮淺的形象，忽略了藝術的呈現仍在探究內在的本質與思維。看吳作人的「熊貓」、黃永玉的「彩蓮」亦然。若以豐子愷的「推窗望月」為例，那種平凡之極的景象，卻蘊藏著日常生活樸實溫馨的情感，平實的插圖技巧，沒有程十髮那銳利誇張的造型。畫題「推窗望月」而畫中即無月，只有一道影投在牆上，實為筆不到意到的絕妙詮釋法。在香港的前輩畫家中，李研山是位頗具傳統繪畫功力的，所作「曲江池館」則見王蒙、文徵明的混合筆意。黃般若應屬道地的香港畫家之一，其不少風景畫都是以香港島嶼為題，展品「羅漢」足見其畫藝仍蛻變自傳統繪畫，其瀟疏簡易的構圖，尤重感性的線條，描繪的畫景纖巧出塵！呂壽琨早期亦曾以此種簡率的筆調描繪香港風光。其後從英國畫家泰納吸取對光、空氣感的體驗及受西洋抽象主義的激盪，一面臨摹、揣摩奠定其傳統根基，另

呂壽琨作品



一方面將抽象形態轉移入水墨中，製作一系列所謂的「禪」畫。呂氏的抽象水墨可視為配合西潮東進對中國繪畫的一種形式的邁升，其個人理念意向也因其早逝而消失。曾隨呂壽琨習藝的王無邪便將西洋設計理念、空間、光源及其他視覺元素藉山石的形態，匠心剖析、塑造、結合，亦從林布蘭的風景畫中的理想光獲得靈泉營造出東方式的神秘光源。而劉國松仍以雜技般的飄浮貼染、移印等技倆製造富流動性的肌理。近年所作顯見筆觸的鈎擦染點，展品「遠眺北陸河」無疑是流露內心的故國情懷之作。

綜觀「二十世紀中國繪畫」

中的畫家大多為著名者，他們的五十餘件作品，並非盡屬精作。以所謂知名度高為選取較代表性的畫家參展的方式亦欠邏輯、準繩，事實上其中有名不見經傳者，作品亦平凡，知名度高者亦不見得是富創作性高的作品保證。展出畫家中以現居大陸最多，而居臺灣的不過三位，現居香港則有五位，海外從事現代水墨繪畫亦頗具知名度的如王季遷、陳其寬、方召塵、曾幼荷等皆具中國藝術的本質兼富個人獨創性，想也應被遴選展出才是，如此相信「二十世紀中國繪畫」的展出更趨豐盛，多樣而具代表性。

# 四川油畫與大陸畫壇

□阿片

生在紅旗下但在經濟困難時期、文革、上山下鄉等運動中走過充滿荊棘的人生道路的一代，最具獨立思考能力和叛逆精神，他們的繪畫在構思和技法的探索上突破了傳統。

九月初，香港藝術中心及三聯書店聯合舉辦的《四川油畫展》是北京中央美術學院展覽以來在香港的第二次較為大型的國內創作畫展覽。近幾年來，四川創作油畫有如過去四川的版畫、雕塑在國內畫壇崛起一樣，引起了全國美術界的注視，經過官方的贊賞推介之後，更成為國內美術界討論的題目之一。我們從這個展覽中可以察覺到目前國內創作繪畫的新的信息。

## 個人崇拜困擾美術創作卅年

文革興起前後，中共文藝歌頌個人崇拜最狂熱的除樣版戲之外就是美術。在歷屆全國及省級的美術展覽中，對於中共領袖的歌頌性作品佔相當大的比重，畫的尺寸也最大，畫家筆下的毛澤東、林彪等人不僅是高大形象紅光滿面，而且與人民親密無間，似乎天天都生活在老百姓中間。這種現象在七十年的全國美展中達到了瘋狂的程度，在隨後的近十年中無時不困擾着美術界。究其根源，怕是要找到蘇聯美術界的影響上面。蘇聯提出的「社會主義現實主義」的創作原則，以文學藝術作品歌頌共產黨的領袖人物是一條不可更改的守則，並以此為創作之最高境界。蘇聯的畫家確實創作了不少生動的領袖畫作品，具有相當的藝術價值。受蘇聯美術

的作畫條件而在技術上勝人一籌。現時，這批頭腦靈、筆頭快、畫得甜、跟得緊的畫家長期習慣了看文作圖，拿不出什麼好作品問世。另一些有思想的人則開始了真正的反省，再不想畫那些老百姓並不喜歡的應時作品，他們嘗試着運用新的手法，這次四川畫展中何多苓的《鄧小平》可以作為一個標記，畫面沒有虛構的場面 and 氣氛，也沒有高大形象，甚至沒有「充滿陽光」，作者把鄧小平畫得像一個農民那麼質樸和實際，把領袖回復到人的位置，而不再是一「神」。而且採取了照片剪輯式和平淡到不能再平淡的手法。對比過去那些「假大空」的「偉人」畫作這無疑是一個很大的進步。

## 新的題材和風格

這次展覽的題材比較過去國內的展覽應是擴展了，除了中共傳統的革命歷史題材、歌頌勞動、四個現代化的內容外，亦添加了不少風景靜物，尤其是有不少畫幅刻畫農村經濟改革後大量的個體勞動農民，這是可喜的轉變，但是大多數的畫幅仍停留在表面的描敘，在形象的塑造上未見鮮明，令人印象較深的有《老牆》、《草地的女兒》、《柵欄》、《父親》等作品。

很明顯的，在四川油畫展中可以看到一批模仿美國魏斯畫風的作品，這些畫幅在展覽中甚為突出，在風格方面屬較大的突破。

中共卅多年來的油畫畫壇早期是以徐悲鴻為代表，那批人的突出者是董希文。稍後蘇聯畫家馬克西莫夫來中國講學，開辦油畫訓練班，培養了第一批馬克西莫夫風格的畫家，這批人有較好的創作力，是六十年代的油畫創作主力，以侯逸民為首的這批畫家目前似乎有力不從心之感，少有創作問世，但

影響很深的大陸美術界，自然地接受了蘇聯的這種「創作畫種」，並順理成章地和毛澤東的個人崇拜結合起來。毛澤東真正需要的是把文化藝術品作為黨的工具，尤其是作為打擊異己的工具即為政治服務，這是從未掩飾過的。這種功利的做法真是害了藝術家、文學家，使他們終身在為這個「中心」那個「中心」疲於奔命，絞盡腦汁用形象去圖解上頭的最新政治「精神」。在天安門事件中，居然有人在遠離北京的南方馬上「創作」出一些歌頌鎮壓者的畫來，並即刻發表、展覽。

打倒「四人幫」後美術界得到驚醒，首先反省的問題就是題材方面的個人崇拜。但似乎沒有引發出深刻的結論，原因大概是由於毛澤東本人的極左行為並沒有得到廣泛的清算，這個偶像還沒有公開地被移去。因此仍然有些「假大空」的贊譽領袖的作品出現在大大小小的美展中。

由七十年的全國美展開始，「四人幫」控制的全國美協明文規定每年舉辦全國美術展覽，於是全國城鄉專業及非專業的畫人像趕科舉考試一樣兢兢業業、鬥智鬥技，以能擠進全國美展為榮。這樣的競技畫展熱熱鬧鬧，也培養了一批中青年創作畫能手。這些能手幾乎都是從創作假大空的高大形象而成名的，多次參展的經驗又使他們獲得比別人更多

他們之中的大多數仍是各美術院校和畫院的重臣。希望他們在風格上有所突破怕是不容易的了。

到了六十年代留學蘇聯的畫家陸續回國，他們的創作熱情使人刮目相看，其中以全山石為最活躍，郭紹綱則在教學方面施展所長。這些人在正規油畫的知識傳播上起了很大的作用。當今，他們都是藝術院校的中堅。這批人的畫風濃厚地帶有俄國寫實畫的傳統：準確的造型、真實的色彩、平穩的筆觸。六十年代另一批人在創作油畫方面激起了不少的浪頭，至今仍使人們有着清晰的記憶，這就是以羅工柳、董希文為代表的幾個中央美術學院教授領導的油畫工作室。這實際上是教授個人帶研究生的嘗試，當時於工作室的有杜健、鍾涵、聞立鵬等，



▲《抱草草》——擅繪四川農村的青年畫家羅中立的作品。

他們在風格及油畫技法上作了進一步的探索，表現為在寫實基礎上的裝飾風格，以李化吉的《文成公主》最鮮明。這種裝飾風和理想主義相結合，乃是今天大陸畫家在風格上可以達到的最大自由度。

文革油畫風格，毋需贅言，是極寫實的，在構圖上有很濃重的宣傳畫氣味，在構思上則絕大部分「想當然」。但是，七十年代頭幾年的這批在文革前受過專業訓練的青年畫家，卻把中共文化中的寫實油畫推到一種「有大氣魄」、描繪極為熟練的地步，竟使得五、六十年代的那些「老人」也頗自嘆不如了，這班人的寫實技術的精進與他們高密度的創作機會與比較優裕的創作條件有關，更重要的是他們大都因為「趕任務」而利用了照片，這是過去的畫家

不屑為的做法，甚至會被批評為抄襲自然，但這批紅衛兵做了，而且取得了顯赫的成績，這批人中的佼佼者現在都是各省畫院和院校的骨幹，其中有幾人到外國留學去了，但看近期的畫壇他們似乎給人江郎

才盡之感。他們是文革中的幸運者，經過一段沉寂後是否可以走出一條新路子來？亦未可知。

## 新一代最有希望

最近的一批人應該是最有希望的了，這就是近年來的院校畢業生和研究生。他們大都「生在紅旗下」，但在長身體的時候遇着經濟困難時期，在吸收文化的關鍵時遇着文革，要找工作出路時，遇着上山下鄉，待回城後只能去作工人，要結婚育子時碰上晚婚節育，總之是人生道路上充滿荊棘。他們對社會人生的認識是頗為深沉的，又最具獨立思考能力，這批老知青、小知青的美術幹才處處表現了革新的叛逆的精神，四川油畫中的羅中立、何多苓、周春芽、艾軒、王龍生都是這批人的代表者。他們不僅在構思上而且在技法上也有所探索和對官方傳統的突破。

卅多年來中共治下的油畫家們，對於油畫技術的研究無大的進展，只是到近幾年由於開放政策，法國、羅馬尼亞、美國的部分油畫原作在中國展出，使中國畫家得以鑽研俄國以外的油畫技術。加之近年來對魏斯和照相寫實主義的介紹，使得油畫畫壇有了更多新的技法嘗試，這次四川展覽中王龍生的《牧人的女兒》就是很有成績的探索。

中國油畫沒有經歷古典畫派的嚴格描繪的時期，因而眾多的畫面細部不精確、不充實，而致使全畫顯得鬆弛、沒有精神，中國油畫家常常使用劣質的顏料、油料作畫，畫筆幾十年來未作多樣化的改良，這些都直接影響到多種表層效果的探討。令人欣慰的是，大陸美術通過徐悲鴻以來眾多的美術教育家如江豐、胡一川、吳作人、董希文的努力，培養了大批有良好寫實基礎的畫家。先後到法國、

美國的青年畫家陳建中、戴海鷹、陳逸飛、陳丹青等都是在中國受過藝術教育而在外國取得可喜成績的畫家。今天，西方美術基礎教育的日見衰微使得蘇聯和中國的美術教育有了顯示實力的機會，寫實畫派也因而重新問鼎畫壇。

## 缺乏權威的美術評論家

大陸美術創作的理論是普列漢諾夫的藝術理論、列寧關於文學藝術是革命的齒輪和螺絲釘的指示和毛澤東的在延安文藝座談會上的講話的混合物。

中共美術創作的重要問題之一是缺乏優秀的有權威的美術評論家。根本原因當然是由於思想控制的嚴格和黨性原則至上，不允許評論有多少自己的見解，因此，到處充斥着膚淺庸俗的人云亦云之見和令人厭倦的陳詞濫調，很難看到有創見的美術批評和論述。

藝術評論家王朝聞在五、六十年代是頗能影響美術界的，而且是言重一時，很具權威性。但自六十年代以來他已把興趣轉向戲劇尤其是川劇的研究上，而且文風開始變得委瑣和小氣，在美術界的威信也隨之減弱，現在即使他回過頭來也跟不上突突

向前的美術了。其他還有一些美術史家，過去兼作點美術批評，近年也很少見文章發表。

王朝聞美術理論中常有偏頗，太過於強調從傳統畫論中引伸出的「一以當十」的構思方法，長期以來美術創作構思中出現那麼多「巧合」、以題代圖、「點子派」，可以說與他的理論都有很深的關係。

打倒四人幫後，由於過去美術論壇的長期沉寂，

美術家們自己站出來了，樹派立說，大發議論，以吳冠中發言最多，一時熱鬧非常，小範圍的爭鳴氣氛逐漸促成。但是美術理論的探討仍沒有多少實質性的進展。基本仍是圍繞在「服務論」和「反映論」的爭執中打圈圈。有影響力的評論家仍未出現。

星星畫展是中共油畫史上的奇葩，雖然它僅如曇花一現，但對於中國畫壇乃至世界上關心中國繪畫的人都是一大震動，它的夭折是必然的，因其大部分作品都太具政治意味了。它把毛澤東四人幫時期的真象用寓意的手法揭示出來，把文革的惡夢直呈人們的面前令人不敢正視，其震懾人心的力量是巨大的，在中國美術史上自留下了它不可磨滅的一頁。

四川油畫展顯示，探索的一代在油畫方面是有成績的，我們有理由期待看到他們更好的作品。■

(原載：九十年代(港)一九八四年一〇期二〇四—二〇六頁)