



# 藝術論題問答

## ——東西南北論藝術——

高木森

筆者於民國八十四年秋，應東海大學美術系之邀，赴校客座一學期，講授印度及東南亞藝術、中國繪畫思想史、文人畫專題研究。後二者為研究所課程，課堂中和課後的討論時間，同學們提出了許多問題來研討。有些是與文人畫有直接關係，有些則涉及美學、政治、文化和美術教育。許多問題可能也是年輕學子們所關心的，茲選其中比較重要的問答略作整理摘錄如下，或許對關心藝術的朋友會有一些啟示作用。

**問：我們今日在課堂上還有必要教文人畫嗎？**

答：在學校裡什麼畫都要教，學生也什麼畫都要學，因為這是一個機會，出了校門之後可能就很少有機會去做這些基本工夫。文人畫是中國畫的大宗，你可以不畫得那麼好，但作為一位美術系的畢業生，你不可不懂得文人畫。你將來如果要當老師，一定有學生問起文人畫，或要你畫幾筆文人畫給他們

看，你不會畫就不太不好意思。何況文人畫有許多東西可以幫助你擴充創作的廣度和深度。康定斯基曾說過：「(藝術的發展)不是由唾棄舊傳統或摒棄古老真理的錘煉而得到的一串新發現所構成之物。」沒有傳統藝術基本訓練的人，畫起畫來不是那裡缺少什麼，就是那裡多了什麼，無法把握構圖，也無法把握筆的動勢和墨的韻致。我們必須知道，沒有樹根就不會有樹幹，沒有樹幹就不會有新枝。藝術是文化的產物，繪畫風格與畫家所處的環境(生活、歷史、政治、哲學思想等等)無法分開的。學習文人畫讓你更接近歷史、哲學和生活。

**問：你所說的這些是否可以從寫生和西畫素描獲得，不必通過傳統的水墨畫？**

答：寫生與素描都很重要，但是傳統水墨畫所訓練的東西不一樣。寫生與素描主要是訓練你對客物形體和動態的把握，是屬於實的一面。傳統水墨畫是訓練你掌握虛實之構





米羅(Joan Miro 1893-1984)教堂與村落  
1919年 油畫 13×61 cm

成與線面的搭配，是屬於「空靈」的一面。前者像我們身體中的物質面（肌肉、骨骼等），後者像我們身體中的精神面。如果我們只有肉體而無精神，那不成了行屍走肉嗎？畫如果只有實而無靈，便如同死物一般。

其實寫生也是「臨摹」，只是對象不同——寫生就是臨摹自然。與臨摹古畫最主要的差別就是它的轉移不是從筆墨到筆墨，而是從非筆墨到筆墨。前者容易流於內容簡單化和筆墨形式化，從好的方面說是容易表現筆墨線條本身的活動性，從壞的方面說就是玩弄筆墨；寫生容易走向內容複雜化和筆墨客觀化，它的好處就是現實感強而且有具體的內容，缺點是沒有明顯的個人感情。很多人都是為寫生而寫生，見景即寫，不加經營，沒有主題。就像一個人上菜市場買菜，見好菜就買，買回來不會調配，只作大雜燴，結果菜色不精。古代西方人不把寫生稿或素描看成正規的藝

術品，真正的作品都是經過藝術家一再的經營，有的還是經年累月的經營呢。因此寫生稿拿回來之後要加以消化，使它們來為你的「想法」(idea)服務。

**問：寫生捕捉自然的美景不就等於藝術創作了嗎？**

答：自然美是指自然界能引起觀者美感的東西；這些東西具有某些符合人類基本審美標準的要素，所以能引發人們的審美感覺。也因為人類有一些共通的審美標準，所以任何東西也就有非常基本的美醜標準。這也就是美學家一直在辯論的「美是否客觀存在？」的迷點。其實有一些東西，如花，具有普遍的美。你說它客觀存在也好，非客觀存在也好，總之只要是一般正常人就會覺得它有美存在。可是如果一個畫家只立志於傳達這種最基本的、標準的美感，那就是技術而非藝術。一朵花符合人類的審美基準，已經很美，那麼你把它依樣畫出來，也有普遍的美，所以你的作品也會很美。可是你的作品如果只是如此的境界，那就技術性勝過藝術性了，也就是人們常說的「通俗」。反之，若為一間破屋，它必不符合人們的審美基準，所以你不只會停留在客觀描寫，將之原原本本地畫出來；反之，你很自然會加以改造，至少你給它轉移了空間（從實存的三度空間，轉變為紙上的二度空間），改變物質條件（從令人居住的，有利害關係的物質，轉變為令人看的，無利害關係的物質）。在這個轉移過程中，你需要更多的同

情和更有力的想像，所以藝術性提高了。

**問：人類為什麼會有共通的審美感情？**

答：每一種生物都有其共通的審美感情，這是因為他們的生理結構上有共通的情感激素，而此審美情感激素就是「生的欲望」，包括生存與生殖。草木長花，招蜂引蝶，是為了生殖。蜂蝶覺得花美是因為花有蜜可為美食，以延續生命，故是為了生存。鳥類羽毛亮麗、蛙鳴悅耳無非是為了引誘異性，可是老鷹被亮麗的鴿子所吸引，覺得它很美，這是源於「生存的欲念」。人類的審美激素也不能例外；一位妙齡少女穿起花衣裙，我們會覺得她漂亮；一個少年西裝筆挺，我們會覺得他很帥；一片果實累累的葡萄園，我們會覺得它很美。只要人類仍有共通的性激素和生存欲念，人類就有共通的審美感情；藝術創作也會有一定的美的原則。

**問：藝術的高低雅俗有何標準？**

答：我們要知道人類的性激素和生存動因比一般動物複雜，性活動多樣，生活方式也多采多姿。由此衍生的審美感情也多種多樣。譬如一個男人穿起女人的服裝，會使異性戀者感到噁心，但會使同性戀者感到很美。假如這世界的大多數人都是同性戀者，那麼我們的藝術創作必然與今日的情況有很大的不同。正因為人類的性激素和生存動因比一般動物複雜，性活動多樣，生活方式也多采多姿，而且人類的審美感覺又不限於「生的欲望」。我們還有文化、生活等很多外在的因素在不斷起衝激、擴充我們的審美感情。而更重要的是人們有一種突破

陳規，不滿現狀的衝力。這也就是人類最寶貴的東西——創造力。藝術修養越高的人越不能滿足於通俗的美。更由於「人」的複雜性，超越了這有限的審美客觀標準之外，自然美也不會有一定的客觀性。譬如農夫看到綠油油的稻子，覺得它很美，可是如果你不是農夫，可能不覺得它是美的；反之，一個文人看到一大片荒山野嶺，覺得它很美，但一個農夫可能望之卻步。農夫的審美是築基於現實利害的考量，文人的審美則建立在抽離現實。

藝術美是自然美的延伸，所以也是如此。當觀者面對一件作品，他只停留在現實利害層面上考量的時候，這件作品的藝術美就只是附加價值。譬如一個杯子，它的美就是這個杯子實用價值的附屬品。如果你買一張畫，其目的是為了裝飾你的客廳，那麼你要考慮到人類的審美感情，所以藝術美也就很難超越。藝術品的美感越高，能欣賞的人就越少，譬如吳鎮的畫在識者的眼中是很好，可是在一般人的心目中是不足盛懋的好看。同理梵谷的畫對一般市人來說，可能不及百貨店裡的一幅二十元的裝飾畫。當然這也不是說沒人能欣賞的作品就是好藝術品，而是說一件作品如果有深沉的思想和美感經驗可供識者去發掘，那就很有可能成為高品質的藝術品。有時候藝術思想本身就可以成為審美的對象，所以歷史上有些大藝術家，如王維、米芾、吳道子等人都沒有可靠的作品流傳，可是他們的藝術思想還是在後人的想像中不繼地激發人們的審美情操。

#### 問：宣傳品、政治性作品、工藝品、遊戲性作品可否稱得上藝術？

答：藝術品只要超越人類的基本審美感情，對每個人所引燃的感覺可能很不相同，感人不感人完全是看個人的素養。在藝術領域裡一切都是相對的，也惟有相對的存在才有藝術，否則便是商品或工業產品。譬如一個陶碗，當它作為日常用品時，它的藝術性是很低的，價錢也很平穩，而且美醜的評判標準也很一致，等它一破也就被人丟棄，一點美也不存在了。可是如果這個破碗埋入地下，兩千年後被人挖出來，那時的一切情況就都不一樣了，一切都變成相對的，所以它就更有可能是純藝術品。同理，今日所見的各種藝術作品，有的是宣傳品，有的是工藝品，有的是遊戲品，有的是特意創造的通俗藝術品。所有作品都有可能轉化為真正的「藝術」，那就是等它完全脫離「實用性」之後，以純形式美或歷史美而存在的時候。這可以稱為「時間之神的加工」。所以我們在現時並無法接受宣傳品、政治性作品、工藝品和遊戲性作品為純藝術品。真正的藝術家就是要超越「時間之

梵谷 (Vincent Van Gogh 1853-1890)  
在聖·雷米的落日 1889年 油畫



梵谷 (Vincent Van Gogh 1853-1890)  
盛開的杏樹 1890年 油畫 73.5×92 cm

神」，創造出超越實用性和時間性的真正藝術品。

#### 問：學習傳統水墨是否一定要從臨摹開始？

答：臨做古畫最怕是能進不能出。所以明朝袁宏道就曾勸人說：「善畫者，師物不師人；善學者，師心不師道；善師者，師森羅萬象，不師先輩。」今人更是反對臨摹。我認為有些人因而矯枉過正，視臨摹為禁域。吾人應知，不臨摹就無法領略古畫的精華。事實上西洋畫家也常從事臨摹的工作。你知道巴洛克畫派大師魯本斯 (Pierre Paul Rubens 1577~1640) 臨做過多少前人的畫嗎？你知道梵谷 (Vincent Van Gogh 1853~1890) 用油彩做過多少日本浮世繪嗎？其實西洋大畫家如華鐸 (Jean-Antoine Watteau 1684~1721)、傑里科 (Théodore Géricault 1791~1824) 等都是有名的做古者。在美國很多繪畫課老師帶著學生到博物館去用鉛筆臨摹古畫。我們臨摹古畫不是要複製古畫，而是體會古畫的奧妙。所以不必求形似，也不必希望與古畫一樣好。甚至可以加上己意，予以改造。

**問：臨摹不一定要畫得和古畫一樣好，那要怎麼獲得進步？**

答：臨摹之作若不加入己意，一定不如這些原作感人，原因是時代過了，創作者和觀者都沒有古人的精神境界。譬如范寬的山水有莊嚴的崇高感，可是山水的崇高感在人們的心中早已消失了。自南宋起，人們對大自然已不再有那種皈依感。所以南宋人畫殘山剩水，元朝人畫筆墨山水，明朝人畫小庭園，清初四王畫形式山水，今人畫不山不水。每一個時代有不同的山水，回歸是不可能做得好的。所以一定要加入己意，也就是加入自己對生活的感興和對時代精神的感應。這樣的臨仿可以稱為「詮釋」。中國人最喜歡詮釋古畫，但我們要特別注意，不要以「詮釋」為滿足；明清人的毛病正是沉溺在「詮釋」古畫而疏於創新。以音樂來比喻，詮釋古畫有如演唱古曲，而創新有如創作新曲。如果只有演唱者，而無作曲者，音樂必然不能有所擴充。繪畫亦然。

**問：老師常強調畫家要培養藝術的感性，可否多作點發揮？**

答：是的，藝術家的作品之所以感人，就是因為其中有真摯的藝術感性。譬如看范寬的「谿山行旅圖」使我們親身感受到范寬對大自然山川的崇敬，同時也感受到山川作為萬物之母的溫厚深冥。在范寬來說，他對待大自然就像一個小孩對待他的母親一樣。又如看李成的「讀碑圖」，我們感受到畫中那寒風襲衣，一人孤立荒冢與古人對話的淒涼心境。此或可稱為心靈之旅，也是培養我們的藝術感性的方法。我國六朝時代的宗炳在其《畫山水序》



魯本斯(Peter Paul Rubens 1577-1640)

畫家和伊莎貝拉 1609~10年

油畫

174 × 132 cm

指出：「聖人含道以映物，賢者澄懷味象……夫聖者以神法道，而賢者通，山水以形媚道，而仁者樂。」既然畫山水是要得自然之道，就不能忽視畫家的心靈作用。這種建立在物我溝通和交融的藝術就是畫家藝術感性的發揮。

有很多畫無法感人就是因為它們不能有力地呈現這些藝術生命中的基本原質。而這項缺失有可能是緣於畫家本身缺乏這種藝術的真摯，也有可能是由於技法上的問題。可以說兩者不可或缺。所以古人總是一方面講求技法，一方面強調人生修養。

我們知道古人留傳至今的名畫都有畫家的「想法」或「真性情」在內，因之無論是在臨摹、寫生或創作的過程中，都不要只看重技巧本身，而要隨時注意探索古畫作者的思想、心靈、感情。我們寫生畫黃山也要去感受黃山的精神，不要只把黃山的外形畫出，也不要假借黃山之名玩弄筆墨。極端寫實的畫



魯本斯(Peter Paul Rubens 1577-1640)

仿提香崇敬的維納斯 1628年

油畫 195 × 209 cm

就像臨摹古畫只求形似，都不太能感人。今日我們臨摹古畫是與古人同遊，旅遊寫生是與自然相親，開拓我們的心靈境界，充實我們的感性世界。雖然畫得不像，但心靈之旅非常寶貴。就是以自己已有的基礎從事創新，我們也要隨時注意心靈境界的開發。繪畫的題材內容與技巧要服務於感性的心靈，不要使內容、技巧淪為工藝技術的表現，或成為雜技表演。古人論畫常說「人品既高，氣韻不得不高；氣韻既高矣，畫不得不高。」如果我們不把「人品」局限在「品德」的道德教條中，而把它解為在心靈境界的開拓，那應該還是很寶貴的箴言。

**問：文人畫的遊戲本質是否可以說是藝術創作的致命傷？**

答：戲墨的確是文人畫的一項特色，文人畫家喜歡當眾揮毫。這是否可以名之為藝創作？答案可以是肯定也可以是否定。藝術表現的是作者的真性靈，有的人能在一兩秒中捕捉到藝術的靈光。唐朝張璪「能以手握雙管，一時齊下，一作生枝一作枯幹，氣傲烟霞，勢凌風雨。」又如梁楷畫「潑墨仙人」，藝術靈光有如閃電，既快速而強烈；有的人能在遊戲中流露藝術的性靈，如倪瓚之逸筆草草，那又有何不可？所謂嚴肅不嚴肅，不在作品創作過程的長短，而在創作者有無捕捉到藝術的靈光，易言之就是對藝術境界的開發。也是張璪所謂之「外師造化，中得心源。」

**問：有人認為學畫應先求異再求精，學習傳統水墨會把學生套住，出不來，像當今大陸的許多畫家一樣。老師不覺得如此嗎？**

答：其實無論從那一個方向切入都會有些人出來，也有些人迷失。這要看個人的才氣、學養和機運。並不一定要如何進如何出。學畫並無一定的原則，石濤說：「太古無法，太樸不散。太樸一散，而法立矣。法於何立，曰立於一畫。」同理，學畫先求異或求廣亦無定則。

但是對一般大多數人而言，先求廣，其發展的機會比較大。如上文所述，多學才可以找到繪畫創作的路子，但要做得好，首先要有活潑的思想。大陸今日畫界的問題不在學習傳統與否，而是思想不開放。長久以來，在大陸藝術創作不是歌頌就是批鬥。差的是歌頌毛澤東，批鬥地主（稱為紅色藝術）；比

較好的是歌頌大好河山，批判文化大革命（稱為傷痕美術）。「歌頌」與「批判」都是政治意味濃厚的庸俗之舉，其藝術表現亦不免於庸俗。大陸開放以後，寫實與創作趨於兩極端，大部份的人都沒有真正進入傳統繪畫精神。所以問題是：要如何學，而不是要不要學。



阿波羅 青銅 高 1.15 m

**問：那麼要如何學，可不可以請老師講一講？**

答：可以的。第一、多學幾家，不必求「名師」，因為古之所謂「名師」是指畫藝高，而不是懂得指導方法的老師。就像你去找一個籃球高手當教練，那你的球隊可能變成常敗隊了。一個有心學畫的人，甚至可以學些工藝技法。如齊白石便能把工藝的拙趣融入文人畫。古人所謂「名師出高徒」證諸繪畫史並不見得全對。事實上你多學幾家之後可

能發現某一家的缺點或弱點。然後你把他的缺點或弱點加以改變之後，很可能就青出於藍。如北宋郭熙就說：「人之學畫，無異學書。今取鍾王虞柳，久必入其彷彿。至於大人達士，不局於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家，然後為得。」

第二、臨摹和寫生不可偏廢。因為就如前面所說，臨摹蘊育你的空靈感性，寫生培養你掌握客物形體的技巧。繪畫如詩，不能像論文。繪畫作品表現不論在主題上和形式上不能令人一目了然，毫無含蓄。因此，寫實雖有實景在眼前，畫者對景物仍應作取捨與安排。

第三、要有活躍的思想和豐富的想像。這方面的訓練可能在西畫中比較容易達成。因此可以一方面畫傳統水墨，一方面畫油畫，或修習西洋文學和哲學。

第四、要有豐富的人生經驗和廣博的知識；這一方面要假以歲月，一方面要多讀書，多閱歷。當我們學了很多不同的表現方式之後，我們要在其中自由選擇、運作時就得靠多方面的修養，否則你好壞不分、優劣不明那就不如專學一家，為一家之奴了。這也就是古人總是告誡我們要「讀萬卷書行萬里路」的道理。

第五、學畫到了一定程度，應該有不惜盡棄前功的魄力與決心，另闢蹊徑從頭來，才能有進境。所謂中國畫三大基本精神「樸素、自然、個性」就是在正、反、合的辯證過程中，不斷在「自我成熟」和「自我否定」。不要戀棧以前的成就。在每一辯證階段能有幾張好畫就很值得欣慰了。



元 趙原 陸羽烹茶圖

### 問：請問老師對藝術的進化論看法如何？

答：進化論原來是生物學名詞，所謂進化是指生物的有機體而言，而且是在大時段中才有意義。有些種族主義者卻將之作為歧視不同種族的借口。進化論在藝術上是說不通的。我們不能說今天的繪畫比六千年前的彩陶畫進步，也不能說中國的藝術比印度的藝術進步，或說今天某某人的畫比宋畫高明！藝術是人類心靈活動的投影，只有能充分顯示藝術家的真感情和高尚的審美觀的藝術才是好作品。沃夫林(Heinrich Wölfflin 1864~1945)曾經指出，藝術與科技不同，在藝術風格上，每當一個風格達到高峰時便準備要走下坡。

### 問：藝術風格不是從具象發展到抽象嗎？

答：我認為不見得都是如此。因為每一個時代都是具象、半抽象、抽象同時存在。譬如彩陶畫中半坡彩陶出現很具象的魚紋、牛河梁女神廟的女神頭像再寫實不過，而半坡的彩陶盆有半抽象的人面紋，同時有完全抽象的網紋。所以從藝術史的史實來看，只有時代風格的主流與伏流的區別，而且這些風格都是

游移在具象與抽象之間。從一個時代到別一個時代沒有進化的必然性。我們不能說元畫比宋畫抽象所以比宋畫高明，反之我們也不能說徐悲鴻的畫比元畫寫實所以比元畫高明。而且抽象、具象之間不存在你生我滅的關係，而是共生並存，但有互相消長。今日很多人畫抽象畫，不是還有很多人畫具象畫嗎？

### 問：我們這裡很多人畫膠彩畫，老師對膠彩畫的看法如何？

答：膠彩畫事實上是從中國古代的青綠畫和金碧畫演變而來的。而這兩種畫又是從中亞的重彩壁畫發展出來的。只是中國自唐以後就不再重視這類精密費時的畫法，結果傳到日本之後由日本人加以擴充發揚。日本人自古特別重視技巧，所以在表現力方面也常以技巧為基礎。其技巧表現在對媒材的掌握和感情的抒發。今日台灣膠彩畫的近親是日本明治時代發展的新日本畫。而新日本畫又是建築在江戶時期的金碧障壁畫和浮世繪。再向前推一步則是桃山時期的土佐派和狩野派的裝飾畫。新日本畫是以精密的技藝表現精緻細膩的感情為其特色，有女性化的傾向，也是對「純美」的追求。這種畫可以說是雅俗

共賞，但比較不容易表現人性中宏偉放逸的一面。今日台灣大多數的膠彩畫家也是走在唯美主義的道路上。

### 問：老師說膠彩畫走的是唯美主義的道路，可否再加以申論？

答：可以的。我說今日畫膠彩畫的人大多走的是唯美主義的道路，不是說所有的人都是如此，而且我說的唯美並沒有反面的批判意味，只是表明它的一種屬性。

「唯美」(秀美)乃是藝術美的一部份，與「崇高美」共同組成人類共通的審美情感。所以也是比較通俗的一部份。藝術美除此之外還有「超越美」(其中包括「壓迫」、「恐怖」、「醜惡」、「可厭」等等具有人性負面屬性的感情)。我在《中國繪畫思想史》一書裡有一段話可供參考：「在諸多藝術美的變數中有很大的部分是被人普遍接受的『美之典型』，大凡『古典型』的藝術屬於此類。那是比較單純、正面、而且是積極的美感之激發；以其完美和安定的形式和內容積極地充實我們的信心和力量，故是直接而有力的。與此相反的是那些意圖先令

畢沙羅(Camille Pissarro 1830-1903)蒙福克的收穫季節  
1876年 油畫



南宋 趙伯駒 水閣憑欄

人起敬、畏、傷、悲等等與滿足和安定相反的情感衝動的藝術。它有一種魔術般的力量，使人在其所設定的環境中放棄自我、或否定自我，將自身的憂慮、苦噩投射到具有更崇高力量的對象上，從而獲得超越平凡世界的安定感。一般宗教藝術多屬此類。」唯美主義的藝術家就是比較不重視這一方面的。美。就像寫小說、劇本的人只寫柔性的愛情故事或喜劇而不寫冒險故事或悲劇一樣。

**問：那麼醜陋或可怕的東西也會令人產生美感嗎？**

答：希臘古典時期的藝術家只表現壯男和美女，建築也要以壯男的身軀比例為尺度。可是「希臘化時代」(Hellenistic Period)的藝術家就喜歡表現老婦、小孩、臨死的敗將或被擊敗的拳擊手。印象派畫家喜歡畫鄉村小屋。

我知道有人認為藝術的美必須建築在真和善的上面，所以說「有些毒蛇身上的圖案是組織得很好的、既和諧、又鮮明、不僅對稱均

衡、而且統一……但是我們不可能對蛇發生美感。因為人是不愛蛇的，蛇的行為使人想起殺害，和善互相矛盾。」(高爾泰《美的抗爭》，第10~11頁)我認為這種見解是有違美學原理和美術史事實的。其實真、善、美是人類生活中三個略有重疊但又各自獨立的層面，不能說美是築基於真與善，就像我們不能說真是築基於善與美一樣。科學求真，不一定求美、也不一定求善。反之亦然。再就美術史上的實例來說，以毒蛇、獅子、老虎、老鷹、老鼠等令人望而生畏之物為主題的作品何只千萬。一條有巨毒的五頭蛇出現在佛頭的上方來保護佛陀不是很美嗎？中國畫家喜歡畫重山峻嶺中一間小茅屋，果真叫你去住在那裡，可能你根本就受不了。但是藝術家把重山峻嶺轉變為洪荒的莽原，其中的茅屋成為人類心中的一點亮光，就像陰沉的夜空出現一點星光，這個境界與真、善無關。齊白石畫老鼠偷油吃，不是很可愛嗎？其實越毒、越兇猛、越可怕、越令人討厭的東西，當它透過藝術家的審美意志的改裝之後，便可脫離與觀者之間的現實利害行為關係，進入一種藝術魔力的境界。蛇乃是「流線魔力」最具體的表現——中國人所崇拜的龍就是其中之一。

**問：有人說東方的畫是裝飾藝術，不同於西方的寫實藝術。文人畫是否也是裝飾藝術的一種？**

答：首先我們得知道東西方對「裝飾」一詞有不同的看法。西方美學家之中有人認為藝術作品本來便是「裝飾意志」的呈現。從廣義來說，裝飾是指在空間加上一些填補物以

驅遣因視覺遭遇空白而產生的心理不安。因此在討論這個問題以前我們必須有一個基本概念：藝術意向不同於藝術創作，也不同於藝術作品。藝術意向是藝術之母，沒有藝術意向的創作本來不成其為藝術品。但是此「不成其為藝術品」東西如果有人欣賞，它也就成為藝術品，因為有了欣賞者的藝術意向加到裡面去了。如原始人在洞穴的牆上畫畫，本來可能是為了宗教祭儀而作，但其中必然屬雜著「敬畏」、「讚美」、「慰藉」等審美藝術意向，所以成為藝術品。一直到今日，雖然它的宗教意義早已消失，當我們看到這些東西時還會對它們產生審美的意向。

南宋 馬遠 對月圖



或曰，雖然一大部份的藝術創作都是裝飾但也有很多是記錄性的。然而從美學的角度來說，純記錄性的作品不是藝術，除非從事記錄的人已經為之加入了審美的意向，或有觀者為之發生審美的意向。這種「審美意向」有人稱之為「裝飾意志」。

當然藝術家不等於美學家，他們對「裝飾」一辭有不同的解釋。西洋文藝復興之後就把平面的或二度空間的藝術稱為裝飾藝術。這是指中世紀的宗教畫而言。若以此為標準，則東方繪畫屬於裝飾的。但是從東方人的角度來看，裝飾畫有更嚴格的定義：指華麗，用筆工細，工藝性很強，缺乏畫家個人的感興內涵的畫。文人畫不是裝飾畫，因為它沒有上述的特性。「新日本畫」也不是裝飾畫，雖然它設色華美，用筆工細，但有細緻的感興內涵。

**問：老師對「後現代藝術」發展的看法如何？**

答：要知道「後現代」就得先研究一下「現代」。所謂「現代」事實上就是二十世紀的英雄主義的極端表現。在二十世紀出現了很多像希特勒、毛澤東、羅斯福這樣的人，能出現英雄就是因為世上有一大批人要崇拜英雄。在藝術界也因為有一大批人崇拜英雄所以出現了畢卡索、米羅、波洛克、亨利莫爾等等在世時即已舉世聞名的藝術家。在台灣國畫界也因而出現了溥心畬、黃君璧、張大千。由於二十世紀很多人要被看成英雄，也有很多人要製造英雄，所以英雄一起一落變化很快，在藝術上就是派別多如牛毛，而且起落如走馬燈。



宋 梁指 潑墨仙人

到了二十一世紀，世界上的個人權威將普遍消失，舊社會制度將會解體。社會的主導力量是個人或極小的團體。因此個人與個人之間的衝突，或小團體與小團體之間的利益衝突都會加劇而且變得極其複雜，但是像第二次世界大戰之類災難比較不可能發生。今日在台灣所見的社會現象正是由現代進入後現代的最佳實例。此時，世上不再有主導一時的畫派、畫家，而是很多地方性的畫派，也有極端個人主義的畫風，標新立異之舉此起彼落。

然而文化的發展都不會是單行道的，相反的走向一定會存在。在二十一世紀，與地方主義相並行的是國際化。所謂國際化就是關心國際性的問題（如環保、愛滋病、社會暴力等），以及運用一些國際性

的媒材與技法（如廢物利用、複合媒材、電子科技多媒體等）。當然這看起來是與前述「地方主義」互相矛盾，但如果我們仔細想想，我們可以發現其中的矛盾是互相依存性質，因為地方風格之生存壯大其實就在於它的國際化。大體而言，我們也可以說，藝術的總方向很可能是反映政治體的分化與經濟體之整合。

**問：美國是不是也有解體的現象？它與台灣的情況有什麼不同？**

答：當然囉，美國怎可例外！本來「權威消失」的根源就在美國所標榜的民主、自由觀念。因為在民主、自由的社會裡只肯定個人，而壓抑團體，沒有團體的權威就沒有領袖權威。上至總統，下至地方議員都是民選，他們的地位都是人民所賦予，那有權威可言？但是美國與台灣不同，它的制度是為民主、自由的社會而製定。台灣的制度本來是為極權政府或一人獨裁的政權而製定，所以會產生制度解體的現象。簡而言之，美國是因為制度而導致權威消失，台灣是因為權威消失而導致制度解體。當然台灣今日的當務之極就是建立一個能適應民主政治的新制度。

**問：那麼中國大陸的情況又是如何呢？**

答：現階段中國大陸，由於教育尚未普及，人民生活還不富裕，為了三餐溫飽都來不及，還沒有時間和精力來要求民主。因此黨和領導者的權威還能暫時保存。不過，隨著教育與經濟的發展，未來的十年，大陸亦無法避免走上與台灣相同的命運。而且可能發展得更為激烈。此事果真發生，必是導因於人民的





明 文徵明 雨餘春樹

民主運動，此運動如果處理不好，便會引起武裝革命，終於導致各地少數民族的獨立運動。當今的領導者最好是未雨綢繆，盡速建立適應民主政治的制度，並培育人民的民主素養，否則中華民族的大災難很可能就要發生在大陸。

**問：老師在美國教授美術史，是不是也教術科？**

答：不可能的。在美國學術界分工比較細，而且在藝術教育界，學科與術科經常是保持著緊張狀態，所謂井水不犯河水。我教美術史最好不要去沾術科的東西，同理教術科的不要去寫美術史的文章。寫了也不會受美術史家的重視。所以我不讓美國美術史界的人知道我還在從事創作。當然，美國的畫界也不會重視我的創作，因為我是個美術史工作者。所以我回到國內會覺得比較自在，而且有「靈體合一」的感覺，不像在美國必須「靈體分行」。

**問：美國大學美術系中有無中國畫課程？**

答：沒有。因為美國的藝術家只把中國畫當成骨董，不接受中國畫為一種藝術創作。美國學生也無法進入傳統中國畫的竅門。所以說一方面是觀念的問題，一方面是技法的問題。中國畫最大的特點有三：第一、它的基本哲學是修身養性、延年益壽；是為生活而藝術，不是為創作而藝術。譬如中國人運動、練功夫是為健康，而洋人做運動是為了奪標。中國人畫畫既是為了健康，就無需為了創新而傷腦筋。當洋人無法接受這個觀念的時候，我



明 沈周 芝鶴圖

們就無法教洋人拿著筆重復畫一些古人早已畫過的山水、人物、花鳥。第二、中國畫的成果很難立即呈現。油畫的創作可以在一幅畫上不斷的更改，甚至經年累月地加工。中國畫講究落筆成像，不容再三修改塗抹，在同一幅上加工越多，用力越久，效果可能越壞。因此作畫靠功力，數十年的功力呈顯於瞬間。洋人無法接受這種不見成果的筆墨遊戲。第三、中國畫的音樂性與文學性很強。柔性的筆墨線條，不論曲直都是音樂的基性高於繪畫。西洋哲人帕特 (W.Pater) 雖然也有「一切藝術都趨向音樂狀態」的說法，但是在創作領域上，這三者一直是各有各的畛域，互不相

涉。中國人這種宇宙渾然一體的觀念，顯然不能進入西方人的邏輯裡頭。

**問：中、西藝術觀相差如此之大，是不是中西的藝術哲學有很大的差別？**

**答：**我想這個問題牽涉太多，無法在很短的文字中說清楚，茲僅就與繪畫創作有直接關係的部份加以說明。我想最基本的是西方文化原本是以人為中心，中世紀因受基督教的影響，改以神為中心，但十八世紀之後，以人為中心的思想又成為主流。可是西方的這種思想與中國傳統的「人本思想」又不一樣。西方是注重人的物質面，精神是物質結構力量的呈現。中國的人本思想是以自然為出發點，人只是自然的一小部份，所以要隨時與自然保持融洽——人的精神在自然中可以不要肉體而獨立存在，即所謂天人合一。之所以稱為「人本」，乃是因為我們的一切努力是以保護、充實人類的生活為目的。所以西方以人為中心的思想是真正把一切哲學思想建立在「個人」的有機體上，而中國的人本思想是把一切建立在自然的道，將其成果引上「人的群體」。在藝術上的表現，西方傳統藝術，注重肉體機理的描寫，在現代則強調發揮人的創造力。在中國畫中，自然母題、自然境界成為不可褻瀆的準則，它的最高理想境界也是「天人合一」，因此不太能突顯人事的複雜性和戲劇性。中國人秉持著「為生活而藝術」的理念來從事藝術活動，所以不太重視創新。

**問：可否請老師談談後現代繪畫的可能走向？**

**答：**有人把後現代的藝術風格稱為



元 倪瓚 松林亭子

「解構主義」。至於如何解構，那就是一言能盡了。有人將畫面分割成好幾塊，再強加組合，就稱為解構主義的後現代畫。我想這是很膚淺的作法。事實上那樣的畫早在超現實主義就出現了。我們要知道，作畫不論如何解構，最後還是要有結構。如果說二十一世紀的藝術是要把舊結構「解構」再重新建構，那麼中國古代董其昌和清初四王可以作為我們的導師。可是他們的作品可以代表二十一世紀的精神嗎？顯然是不可以的。因此我認為表現社會的解構不一定要把畫面割得七零八落，而是從內容來研究：譬如表現出個體的疏離感，以及因此

而產生的個人無力感便是可以考慮的一項。但是最基本的態勢是地方主義的興起，所以在風格上表現為多樣和多元的特色。我們不可能要求自己的風格成為世界級的霸主。從事藝術創作也不要太在意別人的感覺和想法。因此嚴格說來，後現代主義不是一種風格，而是一種走向，那也就是我前面所說的，一方面發掘地方性的東西，一方面致力於它的國際化。

**問：以此說來二十一世紀的藝術評價就沒有什麼標準了嗎？**

**答：**的確是沒有一定的標準，尤其是在媒材和形式上。但說完全沒有標準也不見得，因為所有的藝術都

有三個非常基本的原則，即適性、觀念和表達。欲「適性」就得發掘和培養個性，要有新的深沉的「觀念」就得讀書，要能作藝術性的「表達」就得磨鍊技法。這可就不容易了不是嗎？

### 問：我們的美術教育要如何因應二十一世紀藝壇的走向？

答：中國藝壇在二十一世紀必然無法自外於世界潮流，所以也必然追求藝術的絕對自由，在海闊天空的世界裡自由闖盪；以藝術家自我為中心，發展多元多樣的風格。在這個環境下，一個藝術家很難再墨守成規，它必須有很強的自我風格，而且要不斷地自我突破。因此新媒材的使用，以及不同媒材的混合使用都是非常重要的實驗。除此之外，藝術家自需要開拓新時代的新感覺；尤其對新科技產品的關懷。那麼今日我們美術教育界細密分科（如分水墨、膠彩、油畫、水彩、雕刻）的做法都會變得不合時宜。現在在美國大學裡，「平面空間藝術」課程是有分素描（又分寫實與抽象）、水彩、油畫、綜合媒材等科，而「三度空間藝術課程」分有雕塑、環境藝術、陶瓷等等，但學生的主修就大多不再如此分類，只籠統地歸入「美術」，以便與「設計」區分。這無疑是已經走向二十一世紀的領先地位。所以今日大學裡比較理想的課程設計是，在大學部美術系裡開設素描（寫實與抽象）、傳統水墨畫、現代水墨畫、膠彩畫、油畫、水彩、三度空間藝術（雕塑、陶瓷、環境藝術）等等各式各樣的課程，作為學生的必修和選修課。至於學生畢業時用什麼表現方式展出就不再加以分類。



清 王原祁 朝川別墅

研究所的課程因受師資專長的限制，就比較不可能做統一規範，收取學生依教授的特長來決定。研究所的學生很少，開課給學校的財政增加很大的壓力，所以學生要選修一些系內和系外大學部的高階課程來補足學分；真正研究所的課是一些專題研究，主要是介紹與該藝術表現有關的流派和表現方法。而最重要的課就是個別指導。學生選取表現的主題，從事創作，指導教授負責給予參考意見。因此收取研究生要看系裡的指導教授的專長。現在我們的研究所是考試制度，學生沒有選擇指導教授的機會，在美國學生入學是用申請制，學生申請時老師選學生，學生事實上也是在選老師。所以系裡有名師是很能吸引研究生的。國內將來似乎也會走上這條路。

### 問：當媒材的界限被打破之後，依媒材分類的展覽和給獎制度不就出問題了嗎？

答：事實上這個問題早已存在，只是越來越嚴重罷了。因此在美國比較嚴肅的公開展覽都不給獎，有些地方性的應景展覽給獎也都是很小

的獎金，不會引起藝術家的重視，也就不會有太大的爭議。學生的畢業展獎助金由學生自行申請，視其創作以及展出所需的經費而定，其性質與獎學金相似。因為這樣的給錢方式可以避免爭議，而且可以鼓勵學生提出新的構想。在國內顯然還無法擺脫傳統排名、給獎的習性，將來如何因應不得而知，我想要等它自然淘汰吧？

### 問：將來傳統中國畫要如何因應世界潮流？

答：傳統中國畫有其自己的哲學基礎，與西方哲學相去很遠。在歐美人的眼中，它只是骨董，或稱文化遺產，不把它當作一種可以通向現代藝術領域的途徑。易言之，在洋人的眼中，中國畫像一棵已死的藝術之樹，不能長出現代藝術的果實。所以在大學美術系裡從不開中國畫的術科課程。二十一世紀是否會改變呢？我想是不會的，因為就如前述，東西藝術創作的哲學基礎相去太遠了。這也就是說，中國畫精神的延續與發展還是要靠中國人自己來做。但二十一世紀由於地方勢力的崛起，中國各種畫的地方畫

派比較不會受到來自歐美強勢文化的壓力，反而是各小派系或個人風格之間的競爭會更加劇烈。而這可能也給中國繪畫藝術一個更新的機會。在地方色彩的追求過程中，台灣的本地文化也會得到進一步的發展，但我們必須知道，中國畫派，不論水墨、重彩都要同時具有地方特色以及國際化的語言與關懷。

**問：可否請老師談談文人畫在現時代中的價值？**

答：可以的。中國文人畫有其可貴的精神，尤其是它所提供的修心養性的實踐經驗。藝術創作本來就有很多不同的目的，在我們腦海中馬上浮現的至少有：遊戲、消遣、寄意、裝飾、宗教、記錄、模倣、表現等等。若將性質相近的加以歸類，大抵可以歸為五大類：遊戲性、裝飾性、模倣性、巫術性和表現性。當創作者在這些創作中加上自身的審美意向時，都有可能也引起觀者的審美情操，所以都成了藝術品。二十一世紀的藝術將有更多樣和多元的創作觀，我們將希望打破過去人們所設立的種種牢籠，還藝術創作的絕對自由。真正文人畫的哲學基礎是從遊戲，到創作，到遊戲；也就是說畫這種畫的人起初可能是玩玩，後來出了癮頭，乃認真去創作，但其終極的創作又必須回歸遊戲。畫家從中也可以獲利，包括名與利。但這些並不是畫家所必然追求，也不是必然可以追求得到的，惟一一項畫家可以有點把握的是獲得精神上和身體上的健康。所以我說中國文人畫是為生活而創作，不是為創作而創作。我想這也是中國文人畫可以繼續流傳更新的最主要動力。雖然不易被西方人接



畢加索(Pablo Picasso 1881-1973)在安第巴斯夜釣 1939年 油畫 213×345 cm



塞尚(Paul Cézanne 1839-1906)聖維多利亞山 油畫

受，但在中國社會圈裡，作為一支獨特的藝術，還是有其生生不息的生命。

著者 現任美國加州聖荷西大學教授