

論

藝

術

Herbert Read 著
南 茜 譯

(一) 原始藝術

我們在衡量原始人類的藝術中，發現審美觀念乃為許多人的固有天性，而與他們的智力水準并無關係。（我們也發現街上的行人，對流線型的華貴汽車，精美的樓房，或其他任何我們不認作藝術作品的機器，流露出的一種不自覺的審美欣賞能力。）近年來我們在這方面已從事了不少的研究工作，並現已在為人類學者所得知的若干最原始人類（公元前三萬年至一萬年）的藝術方面，獲得了較確切的知識。舊石器時代這種「史前」藝術的殘跡，以地理位置可分三組（法蘭哥——劍橋，東西班牙、北非），但其中以西班牙耶達米拉（Altamira）聞名的石窟壁畫為最重要。與這種史前藝術並駕齊進的，有南羅特西亞（Southern Rhodesia）以及西南非洲較近代的蒲歇曼（Bushman）藝術。這數種藝術有若干相同的特徵。圖畫的表示方法（通常壁畫），並不注重於事物的認識；其目的而在表示物體各部份最顯著的外觀——例如：足的側面與眼的正面相併合。以其他方面而言，這些原始人類的藝術並不屬為自然派。其中充滿着許多我們所稱象徵主義派的特徵。自然性格的細節都遭擯棄或失真，以期顯示物體的主要意義；例如：水牛的身體增長，係表示它跳躍的動作；牛的着色平淡而有暗明區別，以強調動物軀體上的運動紋痕。舊石器時代藝術顯示了一種由奧利那西亞時期（Aurignacian Period）的線條，或平面表象演進至馬達勒尼亞時期的塑像，或立體表象的絕然過程；但在新石器時代，這種塑像的感受性已告消失。在東西班牙與蒲歇曼藝術的格調中，我們看到一種更重要的演進過程；若一組物體在被表象時，我們看到這一組物體不僅是個別部份的湊合，而且令人體會係一完善的整體。

(二) 蒲歇曼的畫

我們發現蒲歇曼的畫，是繪描在石窟與山洞中的光平岩壁上，繪畫的工具可能係利用銳尖獸骨製成的油刷，其顏料係由自然顏料及走獸油脂精製而成，其中顯示出這些畫品往往加予重描，並且有畫存在的地方係蒲歇曼人視為神聖之處。

柯思博士（Dr. Kahn）認為蒲歇曼畫在數百年前尚盛行於世，因若干畫頗為新近，直至一二百年來始告衰落。衰落的原因，由於近代黑人及白人的影響，蒲歇曼人喪失了他們的領土，一併也喪失了大部份他們的傳統及習俗。實際上，畫品的時代並非重大的關鍵，重要的關鍵是在畫品在人類文化史中的地位。無可否認的，蒲歇曼藝術在幾百年前，事實上是史前的蒲歇曼藝術，即已衍示於廣大的地域。在柯思博士的研究中，他認為蒲歇曼畫品與東西班牙所發現壁畫的相似性，並非一種意外，所以蒲歇曼是東西班牙和北非克甫生文化的聯合民族。但是我們必須捨蒲歇曼藝術的貢獻和特性所引起的有趣人種問題，限於其美學的意義。

柯恩博士說：「蒲歇曼藝術最為傑出的特點，是其鼓舞精神中自然而可感的格調……若是將蒲歇曼藝術離貝英（Benin）與佑巴（Yoruba）藝術而獨立，并與非洲黑種藝術相提并論的話，則將更接近自然典型……如此蒲歇曼藝術的格調，色彩與畫律將更密切地合乎自然悠悠相關，對於塑像形格將含有更多更強的體驗。」

(三) 田園藝術

對於藝術的要素，無論作如何的研討，我們非但必要提到原始藝術，而且應該注意到在歷史上非常接近我們的藝術原始形格——人們純真的藝術，田園藝術。很多人因為其名詞的關係，而有所難予軒輊。正確地說，該種藝術是毫無外界影響而根據原地傳說，由原地沒有開化人們所繪的畫品為然。同時田園藝術還有如下的特點：第一、它不是一種「精美」藝術，而是一種「應用」藝術。第二、對於抽象觀念有着一種驚人的趨勢——不是趨於幾何抽象觀念，則趨於自然意念的韻律風格。第三、有着保守主義的性質。第四、它有着驚人的通有性。

(四) 中國藝術

中國藝術史的一貫性與持久性，是名聞遐邇的。它起自紀元前十三世紀，渡過黑暗時期而至今日。世界上沒有一個國家能像中國一樣地街示如此豐富的藝術活動，也沒有一個國家能用任何一種作品，並駕齊驅於這種藝術的高超藝能。

對於西方一般人來說，東方永遠是一塊神秘的國土；雖然近代的科學文明，促進了交往的便利，諸如照相機和電影，但是那只能介紹東方文化的外

在特徵，其內在的精神，還是奇異而遙遠的獨立不變。特別當我們提到精神方面的問題，諸如宗教方面的佛教，或哲學方面的道教，我們只能恭立門外，被動地看一種遠超於我們的思想與生活方式。但是我們若能向客觀方面——諸如藝術品——進行的話，我們就不致於成爲門外漢了。因爲藝術是直

接呈現於感官，是一種國際通用的語言；所以我們之能嘗識東方藝術，應該與嘗識西方文化決無軒輊。東方藝術的個性，自十七世紀迄今，是可從大眾愛好中看出來，甚而它對於西方藝術者做了莫大的鼓勵。

由於我們對於東方藝術特質皮毛的模倣，或是精選模特均是劣等下品，而對該種藝術引起了完全的誤解。我們對於東方藝術之能有所得，應從東方佳作中學習，諸如我們先代置藏於博物館的珍品中追尋，在那些作品中，東方的藝術真是表演得淋漓盡致。有人說看東方藝術品，有如品茶，在於慢嚼；爲了接近東方藝術觀點起見，我們對其可作兩方面的研究。第一、也許是最困難的方面，是關於技術上的。當然歐洲藝術也有其技術，但與中國藝術技術的歷史一慣性，絕無可比較，因爲它是一種困難的鍛鍊和苦修。歐洲藝術所包括者，是色彩理論的知識，是調色的知識，是背景的配置，是畫筆所能獲得的各種不同因素——一種實際因子的混合結晶。與中國技術比較的話，真是有着驚人的異別，它是在於簡單，所包括的只是一枝畫筆和一種顏色的運用知識；而且這枝畫筆是運用得異樣的優美，這種顏色是使用得異樣的微妙，只有經年的苦修，才能達到此一玄境。通常一般人都知道，中國人通常都用毛筆書寫，毛筆對於他們的精熟，尤如鉛筆之對於西方人言。所以我們對於中國畫的第一個認識，即它是中國字體的延伸世界。一位畫得好畫的人，必能寫得一手好字。所有中國有名時期的畫都是線條成品，我們批評，欣賞和享受的線條組成的主要形體，與中國字體的比較，真可稱它們爲姊妹作。

第二個研討點，可稱之爲純哲學的研討。即我們在欣賞和瞭解上所感到的困難，是畫家個人技術——如前所述——必須與超人格和超抽象的滿足感，作密切的組合。有時有些人說，中國藝術者所以其作品來表揚宇宙的和諧，有時宇宙的現象却正與他的目的不謀而合。而且在任何情形之下，他的目的在一般上言，比之西方藝術的目的（表揚自然現象的特點）絕不遜色。當然中國畫家也繪畫自然現象的特點：一些精細觀察後的作品。

就整個中國藝術史言，中國藝術是由一種內在的力量作鼓舞性的表揚大自然，而其藝術家的目的則是努力於與該力量同在，俾便負起發揚美的任務。這要歸功於中國宗教的高度哲學特性，當然藝術者並非必要承受一種逃脫情感的哲學家的苦修苦鍊。但是中國藝術者，則正如我前述的，是承受了技術的鍛鍊苦修，而且我們必須在該種鍛鍊苦修中，追尋其最富於宇宙性的藝術完整和純性的解釋。若是一位中國藝術者，脫離了他傳統上的心知尊嚴，則將遭受本身字畫的背叛和出賣。

在悠長的中國藝術史中，中國藝術尤如銀河繁星的燦爛天空。夷狄的侵略，帶來了幾何形式的要素。但是最爲光輝的還是宗教影響的結果，諸如佛教和儒學，這些佛教和孔學對於各種藝術活動，真是藝術生命悠關的力量。當然它們有利亦有弊——如佛教的墨守成規的教條象徵主義，永遠是藝術的最劣因素；同時儒學的拜古論調，將藝術解釋爲露骨的傳統主義，沉迷於嚴格模倣古藝術的小天地中。不過，這些限制雖是中國藝術的絆腳石，在某方面來說，也是中國藝術的敲門磚，由於這些限制，中國藝術方才保存了生命的活力，且在宋朝時，到達登峯的境界，幾與歐洲歌德式早期的藝術相呼相應。

我之將僧侶藝術和學望的歌德式藝術分別爲二，因爲我認爲在歌德式的藝術中，我們將發現一種致力於介紹外國形格予土生需要的北地純真因素。不幸歌德式教堂藝術所存無幾，甚而能够代表中世紀字望藝術的殘骸也已蕩然無存。所以它從未走進藝術行列，且其更從未有此價值。同時中世紀的陶器的形而下的精品，也從未含有一般藝術作品的性質；只是簡樸素淨而已。但是我所知道其線條的韻律力量，在正式價值上的直接伸張，對於畫格與內容的提示，除了中國周朝（紀元前一一二二至二五五）的幾件陶器與銅器，以及幾件黑人的彫刻外，世上無物與以倫比。其最高的特質，只是簡單發揚畫格的意願。尤有進者，設陶器非但不是一件沒有價值的彫刻作品，而且我們可以更進一步地說，若是沒有了陶器的起發，那個年代在彫刻上那能有所「功成名就」。因爲兩者相互呼應，相得益彰，其一是純真的根本，其二是精神的結晶。而且兩者都含有藝術上不可或缺的和諧。

（五）歌德式的藝術

（六）文藝復興的藝術

意大利文藝復興的藝術，是一個頗爲繁雜的課題，且已有人作完整的介紹，所以我只是作簡略的記述，供作參考而已。願各位因此而有所進益，因爲只要我們向意大利巨匠們的無數油畫中求知，我們會好似從陰暗中解脫出來，而只專心一意體念着意大利藝術，置其他偉構於不顧。因此我們必須對藝術家個性和技巧作更直接的接觸，以免陷入此境。同時一件畫品雖不能重畫，但可能再予修飾，它的顏色不免遭受消褪，時間在它的清新上蓋了一層紗巾。反過來說，縱然一件畫品未曾遭受上述情形的影響，一位普通人，對於藝術家智力和技巧所成之傑作的呈現，也會感到些威脅。例如比羅得拉（Lero della）的畫「鞭打」，我們若能了解其最傑出的所在，我們會獲得比簡單感官反應更豐富的反應，它含有智慧的分析。我們需要知道畫家

應。

應。

應。

的中心思想，爲什麼要在前景中按置三位神秘者以配合「鞭打」的現場，且除去其神秘性外，他是怎樣按置了那三位神秘者，而能驚人成功地完成畫品內容的任務。當然我們在畫品中，絕不會遭到這些迷人的問題。但是當我們與藝術者的知覺直接接觸時，那個事實是那樣的使我們動心。

(七) 智力藝術

對於一個與意大利文藝復興時期相同藝術的研究，是通過「現代感」的道路。我們該怎樣排列那些有名的藝術家？諸如：雷奧那多（Leonardo），拉斐爾（Raphael），米開蘭基羅（Michelangelo）。每一個年代都有其本身的排列次序，因爲各個年代的「感覺」不同。例如尤塞羅藝術中是什麼特質使得「現代感」這樣動情呢？他是否與文藝復興的藝術者同享此一特質？又是甚麼促使此一特質與左右藝術的傳統標準分庭抗禮？尤塞羅常被稱爲是透視畫法的發現者，但是若非某種限制的話，我認爲這種說法是頗爲可笑的。尤塞羅並沒有發現透視畫法，也許他只是第一個在透視畫法中感覺到快樂吧了。他精妙地運用了透視畫法；他非但在畫中予以或然性，而且建立起他的圖案和型格。繼續使用此種自覺的透視畫法，是一種精妙而却有些武斷的彩色運用。我們可以感到，尤塞羅之確定不移地使用彩色，只是爲了畫品的裝飾效果，但這已抹殺了現實的效果。

尤塞羅畫中之特質，是因爲他對於本身畫品處置配影上，運用了某種自覺性。他不是一位因情動而作畫的藝術家，他是根據預先定向的智能企劃，精微而自覺的作畫。他與意大利文藝復興的一些藝術家，諸如：安德拉、科士莫，以及彼羅同享此一特質。當然以上所提的諸家中，各有各的優異點，他們却都因佔先法（Pictorial Method）而成爲傑出的畫家。不可否認地，彼羅是第一位立體畫派鼻祖，例如圖二他畫的「鞭打」，在深妙立體的幾何結構上，真是十全十美。彼羅是一位「現代感」的先驅；他在情感中預先注入智能的組織。我們不僅將此列爲一種時代狂，事實上，他是幾何論的真實作家。

這種在彼羅和尤塞羅諸畫家中的智能特質，組成了他們對於「現代感」的動人之情。因爲現代藝術的主要趨勢，不管某種浪漫性反對，已經邁向了智能重新完整的天地。這也就是爲甚麼立體主義仍能生存人間，與大部份藝術批評家相持異議，成爲現代藝術家，如畢加索的正式典型，畢加索總可無異議的坐上「現代感」標準代表的座次。但是智能重新完整又是什麼意思呢？簡單地說，即正確地運用智能作爲藝術的基礎。智能（也可將其稱之爲智力概念吧？）絕非藝術的完美資料，亦非主觀畫家未經組織的情感。繪畫尤如作詩，這些概念或情感只是藝術作品中，完整感官組織的起步點。同時該組織若非精巧的，即是本能的；不管是那一種情形，都是能夠完全錯綜地縱橫於我們感官的整個天地中。

(八) 照會——情感與瞭解

我認爲藝術不是爲了傳遞情感，促使他人經驗到同樣的情感。因爲這只是藝術最粗淺的形式——「描寫樂」，歌劇以及言情小說類。藝術的實際任務，是在於表達「情感」而傳遞「瞭解」。這也就是爲什麼希臘會這樣十全十美地受到認識，這也就是爲什麼亞里斯多德所述的：戲劇的目的在清淨我們們的情感。我們現在所面臨的藝術作品，已是五花八門；我們發現真純的藝術作品，不是一些情感的吟復，而是和平、靜穆、安恬。世界上沒有一件事，較之一位毛頭小子在一件藝術作品之前培養感情更爲荒謬了，我們因爲藝術者所達成的自由而變了形。當然我們承認，一件藝術作品，可能觸起我們在某些實質的反應：諸如：和諧和完美的自覺性，因爲這些特質，在我們的神經中做了工。不過它們更激動性，遠遜於撫慰性；所以在心理上言，我們可稱之爲神經的感情效果，是一種與藝術家創造藝術作品所經驗和表現的完全不同的感情。我們可更妥善地把它稱之爲是一種神妙或欽讚情感；若是更冷靜而正確地說，可稱之爲是一種賞識情感。我們對於一位藝術者的敬禮，是我們對於一位特別的賜物而爲我們解決感情問題的人的敬禮。

(九) 創造的意願

沒有人會否認社會與藝術者之間的深妙關係。藝術者必須依存社會——在他本身爲一員的社會中，求取他的色調，進動速度以及烈度。不過在藝術者工作的單一特性中，依存着更多的要素：即依存了藝術者性格反照的絕對意願；沒有了創造意願，那件成品將毫無藝術意義。這看起來也許頗爲矛盾。若是藝術不全是個體意願的表達，我們怎能解釋每個歷史時期藝術作品中的顯明相似性呢？

(十) 最終的價值

這種似非而非的情形，只能作純哲學的解釋。藝術的最終價值是凌駕於藝術家，他的時間與環境之上。在表揚一個理想的的比例或是和諧之物時，藝術家僅能依着他直覺力量的優點。而在表揚直覺時，藝術者則以他時間的環境，運用手邊的材料；有時他只能作到「補壁之作」，有時他可能作到廟宇和教堂的飾品，有時他會只爲某一圈內的藝術鑒賞家作幅油畫。一位真正的藝術家，對於材料、環境，是無所取捨的。他可以接受任何環境，只要是能夠表揚他創造意願的環境。那麼在歷史更大的變化中，一位藝術者的作品，不是伸張就是龜縮，不是出人頭地就是沒沒無聞；當然這都是他不可預知的力量；這與他典型的價值也是風馬牛不相及。所以問題在於他的信念，只要他認爲那些價值總是在人類永恆的貢獻中，成敗豈可論英雄。