

我们需要西洋画吗

提起西洋画来，一般人不免联想到镜框铺卖的西洋画片，或吉士牌香烟广告。假若一个对于艺术有兴趣的人，或许会联想到在展览会中偶然一次两次看见，使他莫名其妙的油画。40岁以上的人或许要提出郎世宁三个字来。他们对西洋画的结论，总不外“俗恶”、“霸气”、“刻板”、“求其形似而失其精神”一类的话。假如偶然不幸看见几张裸体画，直气得他们两眼睛冒火，大喊“伤风化”、“此可忍，孰不可忍”！可惜他们看见的，只是些技巧未成熟的画家，照比例不佳，皮肉灰黄的中国模特儿画的东西；假若他们能看见几张法国春季沙龙每年陈列的裸体画——无论是沙巴司(Paul Chabas)和杜麦格(J. G. Doumengué)画的，也许骂尽管骂，不免还要偷看几眼呢！要是看见了安格尔(Angres)和雷诺阿(Renoir)的裸体画，恐怕……

另一般人对于西洋画的看法又不同了：他们是不用眼睛，是用脑子的，是代表旧文化惰性的热情者，他们觉得中国美术有五千年的历史，无论铜器，玉器，瓷陶，书画，雕刻，刺绣，缙丝，无一不精美绝伦，不但国人作为此想，就是外国人也承认的；去年轰动世界的伦敦中国艺展，就是一个最好的证明。承受伟大遗产的我们，就应该努力去保存它，继续把它发扬光大。抛弃了祖宗的遗产去学外国人，就是没出息！就是被征服！

这些话，在原则上不但我承认，凡是有血气的中国人都应该承认！但是实行起来就有问题了；怎样去保？是把这些“国宝”藏在博物院里去保存？还是抱着这些东西去抄？去临？去依样画葫芦？我看还是第一个方法比较妥当些。只要有钱的人肯把买汽车，坐飞机，青岛避暑和其他不便写出的浪费，拿来买字画；——也许不免买假货——买多了，看厌了，整批的送进国家博物院。免得后生的中国人，“出洋”去看中国画，那真是为中国文化造福不浅呢！至于说学外国人就是没出息，没出息的中国人正多呢！在老中国大翻身的紧要关头，凡能反躬自省，虚心诚意，想假他人之长，补自己之短的中国人——无论那一行——都是没出息的！这是因为我们的祖先太有出息了，我们逼得我们没有出息，也是没法的事！

中国现代化的意义，不但物质方面要迎头赶上别的国家；在精神方面还要接受那“怀疑”、“求真”、“客观”的科学精神，敢冷静的对我们过去的文化，作新的估价，作真的认识；对其他民族文化，应持一种宽大、同情的态度去“发现”，去“了解”。我们需要的观念，是“现在公民”必备的观念。只要大多数的国人都有这种基本观念，不要抱“给张三纳税，给李四也完粮”的态度，中国就有了救了。文化上的狭义的“国家主义”是最愚笨的，最危险的！

二

现在把人们对文化态度上的大错——仇嫉，隔膜，不同情，且“搁下”，平心静气的去探讨中国画与西洋画的距离，是不是如一般人所想的远。

一般人说中国画有高雅，冲淡，轻松，活泼，飘然出尘，无人间烟火气的好处；西洋画总是充满霸气，俗气，过于堆积，不讲笔法，只是一味的涂抹，粗糙、浑浊，与照相无别。其实画的“高雅”并不在它的浓，淡，疏，密，简，繁，一般人以为中国画高雅，就是因为它冲淡，疏简；还恐怕是看多了一些写意画的原故——尤其是现在一般人画的写意画——只要常到故宫博物院去走走，就不免发现许多密，繁，浓的东西，甚至于细密得一点缝都没有，决非西洋画里可找得到的。例如李昭道的《曲江图》，五代人的《秋林群鹿》，赵昌的《岁朝图》。

西洋画中像米开朗基罗和鲁本斯 Rubens 那样浓重堆积的，也不见得有多少。假若能到意大利看看文艺复兴前期画家的壁画：单纯伟大的乔图(Giotto)和玛撒丘(Massacio)，线条飘逸的鲍蒂切利(Botticelli)，无人间烟火气的安琪利珂(Angelico)，长于工笔翎毛的皮萨奈楼(Pisanello)，也许会感觉到这些人的画与唐宋前的中国画有许多相同之点。

至于说到用笔粗细的问题，本来不成问题：李龙眠之细挡不了梁楷之粗，齐白石先生用大笔画小鸡，同时也会画和动物学画谱一般细的蜻蜓。用笔粗细本身没有价值，要看和你“表现的东西”调和不调和。若是看惯了细的就不能看粗的，那又是“外行”，或者是“病态”了。

西洋画画得工细精致的多得很，可惜国内画西洋画的多不学这种画法，难怪一般人误会。国人假若能看见 17 世纪荷兰派的精致小品如：魏尔弥(Vermeees)，斯特恩(Jan Steen)，泰尔鲍克(Terboch)，詹生士(P. Janssens)，诸家的风俗人物画，或是法国 19 世纪大家安格尔的人物，恐怕“西洋画”是“粗笔涂抹的”，“西洋画只可远看不可近看”一类的论调未免不攻自破！假如不爱看色彩富丽的油画，而爱看冲淡的水墨，那末请你去看看伦勃朗(Rembrandt)，劳兰(Claude lausain)和戈雅(Goya)的水墨画。当你看见西班牙大画家戈雅的水墨随笔——假如你没有成见的话——也许你会夸他几句“梁楷也不过如此！”如果你喜欢白描人物，请你到柏林国家图书馆去看鲍蒂切利画的但丁神曲的插图，或者到国家博物院去看看大霍尔班因 Hans Holbein 的白描肖像，或者再坐火车到法国蒙斗邦城去看安格尔留下的几千张素描——尤其是他的铅笔肖像——恐怕就是龙眠山人也不免要点头称善！

一般对于西洋画最不满意的一点，就是以为西洋画家不懂“用笔”，只会涂抹。当然啦！“用笔”是中国人的拿手，不能强西洋人勉为其难。不过大家不要误会，(一)以为西画家用的笔都是短、平、硬的“毛刷”。(英国人称饰笔为刷 Brush，法文则不然，法文称画笔为 Pinceau 称刷子为 Brosse)；(二)画画时可以随便涂改，不讲笔法。

用短、平、硬的刷子画画或者用调色刀画画(怪吧！比中国人用指甲或舌头，如何?)是比较现代的事。18 世纪以前画家都用软、长、尖的画笔。虽然不及中国毛笔精微，但相差也不远。18 世纪画家如卜谢(Boucher)，华斗(Watteau)，福拉戈纳(Fragonard)喜欢用“长锋”作画，所以他们的画异常轻松，活泼，润泽。

至于说到用笔，决不是一般人想象中那么可以随便涂改的！就用笔而论，西洋画可分两

种：一种是看不见笔触的，一种是看得见笔触的。换句话说一种“光”的，一种“毛”的。现在姑且不谈第一种，因为那种精细光滑如推光漆一般的画面，多半是用 Tempera 画成，或是用 Tempera（这是一种用胶水或蛋白调色在木板上的画法）打底，用油色完工的画。例如凡艾克（Van Eyck）兄弟和其他所谓“初期画家”Primitifs 的作品。

现在就第二种里随便举两个例来说！请看荷兰 17 世纪画家霍尔士（Erang Hals）的人物，他的笔触的轻快矫健，真是笔笔有神，不能更改一笔。唐仲明先生说他的笔触节奏为音乐，比喻得最好没有了。再看西班牙 17 世纪画家魏拉斯贵士（Velasquez）的人物〔在伦敦国立美术馆 National Gallery 的《照镜的爱神》，或者马德里伯拉多（Prado）博物馆所藏〕，他的杰作《宫娥》运笔的宽润自如，只有“庖丁解牛”四个字可形容其万一。不知国人对这种“大没骨画”当作何感想，恐怕不至说他“刻画”吧！要看小品，请到巴黎鲁佛博物院看已故的收藏家拉加士（La Caze）所赠，18 世纪画家福拉戈纳画的一幅小画《爱神脱衣》，运笔的轻巧，润泽，恐怕只有南田翁可以同他比拟。

若说西洋画像照相，只要多看几张好西洋画，马上就会发现这种论调是错误的。

一般人看画——尤其是看“没看惯”的画——注意力往往为“最显著”的东西抓去，而这“最显著”的东西，往往不见得是“最要紧”的东西。假如这“最显著”的东西不太引起反感的话，也许多看几眼，否则决不再看。这种态度是错误的；了解“艺术品”和了解“人”一样，不能以“貌”取的。要常常和它接近，要冷眼去观察它，要有不断的好意心和忍耐力，才能见“庐山真面”。

以上所说，无非就鉴赏者的立场说明中西画的“趣味”与“技巧”有许多相通之处。只要感觉敏锐，爱看好画的国人，不会感到什么困难，都可以接受的。

三

不过西洋画始终是西洋画，虽然与中国画有许多相通之处，不同之点更多：技巧，工具的不同还在其次，最要紧的是精神不同，演进的方向不同，现在分三点来说：

（一）光色的研究 中国古代绘画很敢用色，不过唐宋人的用色方法始终是“装饰的”，而未进行到“印象的”和“表现的”。自然水墨画的势力膨胀以后，一般画家或者以为色彩是一种障碍，或者以为根本可以不用；除了少数临摹唐宋“工丽派”的画家，继续旧法之外，大部分画家的精力都放在“水”、“墨”、“笔”的巧妙韵味。即或用色，也不外“破墨”、“染”，最多不过画一点简单精微的“没骨画”。对色彩之研究渐渐的不重视了。

这固然是因为“绢”、“纸”不适于用复杂的颜色，然而画家的“畏难趋易”，“舍繁从简”也是不可避免的事实。他们的错误，就是以为高雅的画，非水墨不可，用色彩——尤其是用丰富色彩的画——是形而下而不能形而上的！（欧洲的新古典派也犯了同样的错误，后来浪漫派如火如荼的色彩来打倒它），他们把“色彩”逐出画幅之外，只得投身工艺美术，在瓷陶、漆器、缂丝上面开出极灿烂的花来！

中国画画用光，自古至今始终是一种“理想的光”，换句话说，画面上之光，是从各方来的而不是从某一方来的，而色与光的关系，从未注意。

文艺复兴初期的西洋画，用“理想之光”，用“装饰的色彩”，宾主，远近，皆以“细”出之；注

重轮廓的清楚显明,无空气透视,和中国古代的“工笔”,相同之点甚多。虽然文艺复兴盛期,翡冷翠诸大家研究的目标,不在色彩而在“形之伟大”,构图的紧严,格调的崇高。(米开朗基罗的画,只用单纯雅淡的色彩,抽象的背景,衬托他的理想人物。)但是还挡不了弗郎切司卡(Piero della Francesca)研究色彩与空气的关系,实开印象派之先河。威尼司派诸大家乔乔奈(Georgeone)、提香(Titian)、魏龙奈西(Veronese)更用全力于色彩的研究,发挥油画的特良,为近代画的泉源。从印象派一直到现在(约七十年)各家各派,除少数的例外,没有不在“光”、“色”上用功的。无论玛奈(Manet)、莫奈(monet)、德加(Degas)、雷诺阿(Renoir)、赛尚(Cezanne)、哥根(Gauguin)、梵高(Van Gogh)、瑟拉(Serat)、罗冬(Redon)、珂珂施卡(Kokoschka)、伯那(Bonnand)、玛提斯(matisse)、皮加叟(Picasso)、司恭萨克(Segonzac)都是“色彩画家”Coloriste,虽然各人的技巧、趣味、格调都不相同,哥根、梵戈、珂珂施卡伯那能脱离印象主义之用色,而以色彩表现情感,他们的色彩是“抒情的”、“表现的”、客观的也是主观的,尤为现代画生色不少。

(二)“人本的”、“人性的”精神 中国画在唐朝以前,是注重人物的,这是因为:(1)政治宗教需要人物画。(2)更因为唐以前的中国人有比较“健康”的人生哲学,还没有丧失汉族的豪气与骄傲,所以能对“人”发生兴趣,欢喜看“有人的画”。安史之乱之后,人们对于过去的“物质文明”似乎厌倦了;同时佛教、道教的势力,渐渐的大起来,宋南渡以后,政治上的失败影响于人生哲学更大,汉族的自信力,傲气,越发小了。人们由失望而消极,多抱出世之念头,只得“逃往自然”去作寄情山水的“隐逸之士”。结果绘画变成了“出世者”、“隐者”的心灵寄托物,故有弃去技巧繁重的“人物”,而倾向冲淡疏简的水墨山水。

这些拿心血伤感换来的山水画,实在是中国文化最伟大的贡献。但是很不幸的,从此画家的兴趣和精力大都在山水,花卉,翎毛,草虫;画人物的无非固袭古法,画“古装”人物,千篇一律的制造下去?一直到现在不变!

西洋画则不然。受文艺复兴人文主义(或人本主义)洗礼的西洋画家,对“人”的研究是毫不放松的;他们要:(1)表现人体美。(2)要拿人体的姿式动作表现崇高的思想感情。(3)画有“个性”、“性格”Character的人物。所以一方面去研究面部表情与姿式动作的关系,姿式动作与筋肉骨骼的关系(解剖学);一方面以冷眼观察人们在种种场合的神情、心理的表现。大画家文西就是最好的例。15、16两世纪崇高伟大的宗教画,历史画,肖像画,多是这一番分析综合努力的结果。

文艺复兴的理想主义既衰,就有崭新的现实主义出而代之。如卜鲁格尔 Peter Breughel 之专写农村生活,最富人性的伦勃朗(Rembrandt),写被征服的西班牙,悲愤沉痛的戈雅。到了19世纪,有写工人的古尔柏 Courbet,写农人的米勒,写城市生活的窦米叶 Daumier 马奈,德加,写娼妓的劳特莱克 Joulouse de Lautrec,现在又有苏俄的新现实主义。为什么欧洲人对于“人生”始终是有兴趣呢?难道他们从未尝过人生的痛苦吗?他们的生活总是幸运的吗?不!这是因为西方人对于人生总是有信仰的,始终以为“人定胜天”;所以虽然受极大的打击,失望,然决不“撒手”,不“避世”,不“恨人”,不消极!

(三)创造的精神 中西绘画还有一个最重要的不同点,就是:西画是“创造的”,中画是“保守的”。而这种强烈的对照在现代中西画坛更特别显著。西画家似乎常常都在问:“表现什么?怎样表现?”换句话说,他们的问题是不断的发现新题材,新景物,新境界;同时还要研

究一种新技巧去表现这些题材。景物,境界。现代中国画家大多是尊古,好古,模古,所以认为“表现什么?怎样表现?”不成问题,因为古人已经替他们解决了。他们乐得跟着古人“表现这个!这样表现!”换句话说,就是用古人的技巧,表现古人的题材,景物,境界。所以他们唯一的问题只是“模仿古人技巧”。

这种趋势在元以前还不十分显著,虽然“模古”,还能得古人的精神,还忘不了“以自然为师”的古训。自明、清,以至于今,除了极少的例外,都是以模仿“古人技巧”,抄前人的“稿子”——粉本——为无上法门。结果是:(1)从此画家眼睛看的只是“画”而不是“自然”,所以总跳不出“画”的圈子,而没有新东西出来。辗转因袭,一误再误,演出目前这个悲惨的局面!(2)因为太重视技巧,内容变得空洞无意义,形式方面犯了“太巧”,“卖弄技巧”的毛病,越画越快,千篇一律的大批制造,同时“培植”了许多制造假面的“专家”!

欧洲画家有进取创造的精神,所以虽然一面接受前人的遗产,一面总忘不了研究的对象是“自然”,“人生”。根据自己的思想感情去作种种的试验,所以常常有崭新的东西。现代欧洲绘画的瑰丽,活跃,就是绝好的证明。

还有一点不同的地方,似乎无关紧要,其实很重要。就是:西洋画不许抄“粉本”。初学画的人,都要自己“构图”,绝对不许抄前人或老师的稿子。假若用了别人的稿子,哪怕用笔用色都特别的好,始终认为“是临本”,临本是不值钱的。因此欧洲画家非出新样子,新稿子,才有出头的机会。反之初学国画的人,抄前人和他老师的稿子认为是应该的,非此不可的(这当然是教师负责)画家和鉴赏家对于“自己打稿子”与“抄别人的稿子”似乎没有分别,“无所谓”!这种方法,这种态度,似乎值得大家考虑考虑吧!

四

因为现代中国画是误解古人,因袭模仿的结果若是维持现状继续制造下去,再过三百年恐怕还是在“陈套”里打转转;所以在政治革命后,新思潮、新意识推动下,少数胆识较大的国人,曾敢于跳出这个圈子,摆脱这些“陈套”,到西洋画里求一点曙光。他们想:

- (一)在技巧上,或题材的选择上,以西画之长补中画之短。或者更进一步。
- (二)想在一个新出发点,新技巧里边去冒冒险。换句话说:学西洋人画油画。

二十年来“尝试,错误”,挣扎努力的结果,不过是:

(一)国内没有一个可以充实训练“西画基本”的西洋画科或西画学校,在国内西洋画科或西画学校“毕业”的学生,一旦到了欧洲——甚至于日本——不能作比较高深的研究,还要到美术学校去作“基本练习”。时间上与财力上都不经济!

(二)不能引起社会人士的兴趣和同情。

(三)研究西画者不能靠画维持生活。

这是什么缘故?这是因为:

(一)西画不是三五年可以学成的,非在优美的环境里经过长时间的努力不可。(日本西画家在本国研究三五年,再到欧洲研究一二年,往返多次,即是此故。)国人留欧习西画者,多私人努力,往往为经济所迫,学习时间未足,不得已而归国者;或“学成归国”后,永无“再学”之机会者;或归国后,因环境过劣,不能以全部的精神时间从事研究者;或为生计所迫,改操

他业者。

(二)社会对新的试验不表同情;不了解,也不想去了解。更谈不到爱好,保护。过去的政府虽然在中小学图画科添授或改授西洋画;在艺术专校设西洋画科。然前者缺乏适当之教材教师,后者亦嫌其过于简陋。从未遣派留学生赴欧习画,或聘西画名家,作充实改进之预备。又如设立奖金制度,及培植艺术环境之一切设施,如国际交换展览,创立欧洲艺术陈列馆等等工作,皆未着手。

(三)国内西画界不能精诚团结,集中力量,作积极的表现和运动,如举办“全国西画家展览会”,给社会人士看西画的机会;又如建立言论比较统一之艺术刊物,以忠实宽大的态度介绍西洋画,给社会一个比较清楚,易于接受的概念,作了解西画之门径及阶梯。

西画之在中国,好比一株新植的树,要它开花结实,非特别爱惜它,保护它,加工培植不可。完全靠它自己的力量——极少数人的一点薄弱的力量——是不能繁殖茂盛的。何况还要经得起不打理它,不培植它,甚至于摧残它呢!

现在的环境,似乎比前好点了;至少当局渐渐的注意这些问题了。如博物院陈列馆的成立,国际交换展览的开始,全国美展的举办等。现在趁机提出“我们需要西洋画吗?”这个重要问题。希望大家反省反省,问问自己:在改进中国画和创造新绘画的过程,是否需要西洋画来帮忙?假若需要的话,就要拿定主意,各尽其责仍努力向前迈进!

(原载《教育部第二次全国美术展览会专刊》,1937年4月出版)