

巴黎中国绘画展览^①

秦宣夫 李健吾

一、引言

这是千载一时的际遇。我们希望，但是我们没有想到，中国绘画展览会——竟然实现不在中国，却在巴黎。在国际间，这要算第一次。这是外人了解我们的一个良好的机会，这更是我们认识自己的无上的时辰。对于我们，这理应是它的最高的意义。不幸的是，我们在本国反而难以遇见这种公开的展览，现代画比较容易，不过说到古画，却真是非同小可。第一，国内的收藏家，还不能抛开私有的成见，以为祖传历年，宁可淹没无闻，不顾破匣一见，即使一见，也是出售外人，流传异域；于是第二，我们不得不游走国外。从前玄奘搬取西土佛经，如今我们连自己的珍宝，也不得不往异域寻求，这不唯是国家的耻辱，更是人民的浪费。

自己不知爱惜，由外人珍护，就艺术的存亡而论，也还罢了。可怜是努力于文艺复兴的人们，难道个个富裕，能够环球一游吗？这是不可能的。而且若干醉心欧西文物的，或许以为辽阔，大可不必。这是谬误的，我们敢说。如果你是一个艺术批评家，没有古画的对照，没有历史的知识，请问从何说起？如果你是一个艺术史家，不看过一张一张的画，细加推敲，仅凭画本的记载如何能够写出一部艺术信史？然而如果你是一个画家，一个国画家，有意规复唐宋时代的荣誉，存心摆脱传统的习律，一个最稳当，最见效的方法，除去观察自然以外，却也就是琢磨我们的古画。这里的实际的教训胜于任何名师的传授。浸润于杰作里面，从杰作里面出来，至少“可以取法乎上得乎中”，够我们一生吃着不尽，如果我们具有真心，具有虚心。我们情愿重复一遍，真正的导师，第一是自然，第二是比拟自然的杰作。古人从自然直接领会的经验，如果不完全是我们的教训，也应该有一部分留给我们参证。这些可贵的教训，或隐或现，就涵盖在他们的辛苦的工作里面。当前错过，只是自己吃亏。艺术的经验不在“大言炎炎”，在工作的结晶，在杰作。

我们可以——而且理应——移植异土的花木，然而不宜于我们的土性的，仍旧难以生长。我们忘了一件更加重要的事实。我们的土性也有过它的繁茂的花木。这至少是我们自己的，是我们的祖先的心血营养成的。我们应该承继以往的努力，用我们的近代的理智，培养我们的土性的花木。

从这样的自我的认识，产出忠实的工作。忠于己，忠于人：这是艺术作品的先决条件。

对于我们，这正是巴黎中国绘画展览会的一个特有的象征的意义。这里更有一种方便，我们看过古画，还可以同时领略现代画家的努力。从这种历史的综合的比较，我们不由引起

^① 原载上海《文学》杂志，1933年第1卷第5期。

种种的兴会。自然,这里绝不是中国绘画的全貌。现代画的去取,呈露不少的遗憾,有时我们几乎要疑惑选择和分配的标准。我们遇见过多的画家,过多的画幅,然而太少的杰作。这种选择应该由批评家承负,画家往往不宜于这种公正的工作。但是我们未免苛求太甚,因为在现时的政治之下,搜集已然困难,我们能够于异域拜识七十余位的现代画家,实在应该向当事者道谢。古画方面,是临时就地征求,得到不少收藏家的帮助,使我们欣赏到几十幅的珍品。这好比沧海一粟,然而即此一粟,也足以证明古画的灿烂。只就这一点国家的荣誉,我们也应该感谢玉成的诸君子,特别是法国的国家美术馆。

二、古 画

1900年,八国联军攻入北京,当时英国从内书房掠去一张古画,如今收藏在伦敦的大英博物院。这是晋顾恺之的《女史箴卷》迄今公认的中国最古的画卷,伯希和教授却疑做唐人仿制。要想了解中国古画的特质,我们便不得不越过海峡,先从这张《女史箴卷》看起。这里告诉我们。

(一)线条的运用 不仅勾描形体,线条的本身就是绝美的曲线,好像被微风吹着,在画面继续飘动,呈现出一种线的节奏。和欧洲许多的画家不同,尤其和文艺复兴以后的画家不同,这里线条不唯用做体积的轮廓,而且用来组成精美的图案(pattern),同时还顾到形体的正确(例如《班婕妤》一图,轿夫的脚的排列)。他能够用极经济的手腕,表出自然而巧妙的动作(例如《对镜修容》一图),在自然的观察和选择上,足见画家的功夫的深厚。

(二)构图 即六法所谓经营位置。这里是一个长手卷,字与画相间,共12图,画的功效大半用来解释文字,类似今日所谓的插图,全幅当然缺乏统一与节奏的连贯(Continuité du rythme)。

(三)着色 极其轻淡,除去一点墨和朱红之外,仍然保持素描(dessin)的风味。烘托几乎不用,所以更加显出线条的节奏的优美。

这幅5世纪下半叶的中国的最古的画,是一件佛教影响以前的纯国货。最令人惊奇的,却是它的文雅精致,没有一丝粗拙的气息,内中人物,尤其是妇女,从身体上线条的飘洒,姿式和动作的秀丽,面部表情的聪慧,全然代表一种成熟的社会文化。这张画不幸没有借到巴黎陈列,否则用做甄鉴的标准(point de repaire),和其他的古画比较研究,一定饶有情趣。

有了《女史箴卷》在心里做一个影子,我们便好一幅一幅地向下分析。在所有展览的古画之中,最重要的当然是12号的《醉道词》,北京司陶克莱(Stoclet)先生收藏。据云唐人作,绢本着色,长约2尺,高约1尺。篇幅不大,然而因为构图的紧严,色彩的妍丽,装饰趣味的浓郁,画面的统一,我们的目光不由被它吸引了去。

(一)素描 线条的运用不及顾恺之来得飘洒,然而图案的精致却令人可惊。同时因为线条能够表现出极富变化的姿式,无意间解决了若干透视学的问题。画家用心在追求人物的轮廓曲线(arabesque)的美丽,对于自然的观察尤为仔细(例如帐幔的系结,帐门下垂的变化,各个男女的表情,醉后东倒西歪的姿态等等)。

(二)着色 这里色与色的关联(rapport des tones),色调的复杂和变化,画面上冷热两色的配置,明暗(valeur)的调节与对照,无形使全幅统一谐和。同时它还保持住它的线条的

节奏和图案的优美。这的确是一幅彩画。(peinture)。站在较远的地方看去,这简直是一张意大利文艺复兴以前的初期画家的作品;走近了,仔细一看,线条的运用和画面的精致,就知道绝不是欧洲人所能绘成。

(三)构图 在这幅画里,这一点最有趣味。全幅的中心点在榻上老者的头颅。此外人物,无论是目光姿式,都有向这一点环抱的情趣。尤其奥妙的是老者的头颅并不放在幅面的中心。在许多佛教画的构图上,佛头的位置正好放在幅面中央的一条线上。但是这幅画的实际的解决方法,中心点却放在幔帐相分的始点,从这里画成左右相抱的对角线,结局全幅的主要节奏不由都向老者的头颅集中,画家为了增加构图的趣味起见,另外加上几条垂直线(幔帐与支柱和树干)与水平线,互相调剂对视。结果得到一幅复杂而有次序,有节奏,有统一的构图。从这一方面来看,《醉道图》可以说是全展览会的唯一无二的杰作。

第15号《幽林隐士》,宋李龙眠作,司陶克莱先生收藏。这是一幅地道的“白描”。在一座树林里面,背倚树干,立着一位神仙境界的长者,凝然如有所思;从右边走来两只梅花鹿,嘴里啣着花草;背景的极左,隔着树木,望见一片的野花。这里所要表现的事物,不可以说是少,但是画幅比起《醉道图》来,还要见小。画的内容已然充满了神秘的性质,隐士的情态更加富于玄学的思想。但是特别使人注目的,却是线条的“神乎其技”,可以说做“画中之诗”。在造型的语言(langage plastique),里面,线条本来是一个灵的,抽象的分子,严格地讲,自然之中本无所谓线条,一看西班牙画家委拉斯贵士(Velasquez)的油画,我们就明白这点道理。用灵而抽象的语言,表现一种心灵的情态,特别在这幅白描里面,一种玄而又玄的心灵的情态,画家于工具的选择,已然恰到好处,再一细看他的使用的活脱,更是令人“欲夸无辞”。衣褶的线条的勾画,富于弹性,组成轻松飘逸的图案。面部的线条,不多不少,正合艺术的经济律。手腕极有把握,轻重合度;下笔潇洒不拘,传神微妙。树干的排列,可以说他一个胆大心细,至于所用的线条,比较粗大,然而于有力之中,适见轻松。它们的趣味同时是节奏的,装饰的。花,草,鹿,——天真,纯洁,可爱,不愧是两只仙鹿,——透出画家的才分。通盘的结构不唯紧凑,而且谐和。无论形式,无论内容从二者的交相辉映,我们敢以断言,《幽林隐士》是一幅“白描”的杰作。

关于“鞍马”一科,这次最是丰盈,有24号、25号、26号、27号、28号、30号、39号、43号、50号、55号等10件之多。先是赵子昂的真迹,风格高纯的26号,然后是构图充实与完美的27号,雄壮的28号,和39号动作及观察自然的真切,全不失为这次展览会的杰作。24号的旨趣不在马,却在全幅的构图着色;颜色在当年想必一定富丽,可惜不耐久,如今已然脱粉。25号便又做一说。无论马的气魄多么奔放,骑上的加鞭急赶,又是多么紧促,我们总觉得画家缺乏自然的亲切的体验(例如骑上的腿似乎过短),或者感觉的敏锐。线条仿佛有力,但是仔细一看,我们立即觉出刻板做作,好像从粉本勾上绢本,重新画成。

自然别人也用同样的画法,但是别人能够藏起他的画法,例如26号和27号,我们看去,觉得画家好像不用粉本,直接在绢上线成。

我们不知道25号的年代,然而从它的本身考究,应该是一个不景气的时代的出品。马鬃,马身与衣褶,全是同一的画法,不免坠于单调乏味。一点空气的意味也没有。加以用色板滞,粉色的质料两不讲求,结果成了一个既非素描又非彩画的东西。30号的《林中八骏》,小幅,约八寸见方,龚开制。可观的只有前景的一匹马,在地上打滚,应用透视学上的缩短

(raccourci),右方有一匹马,前蹄曲着,后蹄不知去了什么地方。画家不唯对于素描缺欠充分的研究,而且不免小幅的通病:纤巧无力。42号的作风较纯,然而过于风格化(stylisé)。马身活像一只大空口袋,不用说,抄袭前人,“画虎不成反类犬”。50号是郎世宁的双骏,除去着色还有可取,不能算是他的好东西。立着的白马平常。卧地的棕马,素描缺乏骨气,烘托过多,好像一只橡皮口袋,用气筒吹鼓起来。55号画了两名蒙古骑士,署名子昂,至于真伪,不问可知。绘马的线条还算有力,然而衣褶生硬,呈出不少小气的地方。人头的烘托过于浓重,既不调和,又少生气。全幅的构图更加缺乏兴趣。

现在我们细谈一下26号和27号。

26号。司陶克莱先生收藏,篇幅不大,长约一尺半,高约一尺,上面是两匹马,一白一黑,原野踏青的模样。右侧的白马,伸着颈项,鼻口就草,极其自在;形体比例切合,画的虽说是蒙古小马,却自英雄不凡。一条秀丽而有力的曲线,由俊身勾向头颈,表现马背很真切,同时曲线的本身极其优美。骤然一看鬃毛,仿佛用没骨画法,一笔绘成,实际却是用飘逸的线条,细细地组成。这种工致的地方,就是在27号里面,也寻找不出。后边是一匹黑马,偶尔将头举起,就在这高而不昂的一刹那,画家抓住它的传神的形体。黑马是没骨画法,仿佛一笔涂成,墨色虽说浅褪,依旧润泽。两匹马的足与胫,画的是又细腻,又确切。全幅看起来,简朴自然,名贵活泼,又能自始至终,保持图案的趣味。作者不愧是一位艺术家,一位地道的古典的画家。

未说27号之前,我们却要枝外生节,谈一个重要的问题,就是规定中国古画的年代的困难。这里最感觉棘手的,是没有比较的标准。大家公认的真画太少,否则用同一作家的已知的作品,或者同一时代的出品,我们至少可以权把这些真画当作标准,评定其他后见的画品。但是这种方法不一定完全可靠,特别是真画较少,不易着手。一个作家的作风不是固定不变的,往往早年的画和晚年的画十九不相似。尤其是中国古画,呈有一种特殊的混淆的现象。历代画家大都模拟,造假画,署假名,成为一种无二的天职,情形甚于任何国的画家。例如这次展览的“鞍马”,除去30号和50号,落款几乎不是子昂,便是赵孟頫。巴黎吉美(Guimet)博物馆的两幅“鞍马”,伦敦的国家博物馆的双骏,统统题名子昂。这些画品良莠不齐,绝不是同一作家的出品,凡是对于国画稍有研究,立地可以看出虚实。真伪暂且不提,另外一种困难,便是旁证的阙如。敦煌的出品,真是真,可惜极少名工巨匠的制作。此外只有日本收藏的中国古画,和顾恺之的《女史箴卷》,见于历代的画史目录。因为缺乏旁证,中国画的所自来(provenance)就无从追究。所自来者,是说某画何人所绘,原归何人收藏,迨后如何转手,流落于现今某处,恰是一幅画的履历。欧西画好多了,一则年代较短,二则记载详明,三则从未遭过中国古画所遭的三次大劫,所以欧西名画大都具有详确的履历,绝非后人所敢顶替。

既然缺少种种的方便,我们唯有研究作品的本身,用比较和归纳的知识,或许可以寻出若干的眉目。毛莱黎(Morelli),白恋松(Berenson)等研究意大利的初期画家,用同一的方法,曾经得到优良的效果。目前研究中国古画,也只有这一条路可行。我们努力的结局,自然赶不上毛白诸君之于意大利的初期绘画,但是我们却不能因此自馁,撒手不干。如果不想写出一部中国画史也罢,否则解决古画的年代,正是急不容缓。

27号的右下方,落款“大德元年七月八日,子昂”。巴黎黎交耶(H. Rivière)先生收藏。

在中国的“鞍马”一科里画，这是一幅不可多得的杰作。是不是出于赵孟頫的手笔，外国的学者争执不下，还没有一个结论。但是就我们所知所见，在欧美公私的收藏之中，这要算最好，至于日本及国内是否另有佳作，我们还不知道。在我们的眼里，这幅画高约六尺，长约三尺，上面是七匹马（惯例是八骏，如今少绘一匹，已然不落俗套），和七位武士，好像打猎之后，暂行休息。现在就画的本身分作三部，仔细研究：

（一）素描 素描的细腻缠绵，不及《醉道图》，秀丽不及《幽林隐士》。但是这里的问题，不单是绘画静的人物，或者动而实静的动作（例如《醉道图》）。这里却无处不在动着。这种全部的动的意味，当然大半由于构图的巧妙，然而画家如果一味在细腻缠绵上用工夫，不从飞腾流动上着手，也绝不会获有全部的造型的谐和。就线条的勾形来看，这幅画可以说是已臻登峰造极的境地，人与马的种种姿式，神情无一不是心手相应，恰到好处，不见一丝含糊生硬的痕迹。欧西第一个开始研究透视学的，是意大利的画家乌且楼（Uccello），然而在他之前，我们的画家已经轻而易举地解决了这难题。在画的右下方，有一匹缩短的马，背向观众；欧西绘画里面，第一个研究动物的是，15世纪初叶意大利画家皮撒迺楼（Pisanello）；用前者和后者所绘的马的背影比较，我们立即看出一个绝大的区别。中国画家的工作是综合的，意大利的画家，在年代上晚多了，下的还是分析的工夫。中国画家用极简单的工具，几条线和少许的烘托，便绘出一匹逼肖的蒙古马，不唯悠然传神，而且体态完美。皮撒迺楼所予我们的，说是画，毋宁说是他的意志，他是一丝不苟，苦苦地研究自然，比起中国画家，他的作品或许稍形坚固，然而过于零碎，不免刻板，说是艺术品，不如说是动物学的美丽的插图；在艺术的超越上，其离中国画家，相去正不知几万里！

在画的最右下方，有一匹黑马，骑士正在曲腰摘卸它的笼头，它的张口伸首的不自在，是十足地表现出来。在偏左的中间，是一匹白马，旁边站着它的骑士，回头望着他的同伴争吵，无论从马身的曲线，态度，线条的简朴纯洁等等来看，都证实这是一件杰作。但是，呵！抬起头，向上看！对着那两匹狂奔的小马，你会叫出口来！它们是活脱脱地，飞也似的趋赶着。

一匹马脱了韁，低住头，甩起尾，向前疾驰而逃；韁绳斜拖在地面上。这种突进的结果，它的头脸和前足几乎成了一条直线，后者和项背相交又几乎成了一个九十度的直角，立即显出锐不可当的情趣。同时韁绳轻垂的曲线，和头颈的直线形成极好的对照，平添无限的精彩，后边的一匹因为骑士伏身前进，拉紧了韁绳，头尾做成一条直线，同时尾稍高于头，于是骑士的背、弓、囊、马颈、马胸，连成一个方形，歪放在头尾做成的直线之上。比起在前的一匹，它的飘急的速度更加飘急。骑士手中的鞭子，一方面增高他的追兜的气势，一方面和逃马连续，不由给你一种即将追上的感觉。在造型上，画家利用这根鞭子，完成节奏的连贯，也正因为线条的善于运用，节奏的前后不断，我们觉得风驰电掣，一步不肯放松。然而尤为令人心服的，却是远近透视的巧于使用：这两匹马和其余的相比，稍形见小；这一点点的区别，已经表出远来。我们最好拿来和法国的画家翟瑞钧（Géricault 1791—1824）的达尔拜（Derby 英国有名的赛马，原画现存卢浮博物馆）对看。据法国美术史家赖纳可（Reinach）所讲，在法国的绘画里面，还是第一次看见这样的奔马。这是一幅油画，马的构造的充实不用说，草、犬、人、马的不同的颜色的对照，当然不是用淡墨勾线的中国画所可比拟，但是就艺术的经济律（用极少的工具求得极大的效果）看，却是用几条线的中国画家来得可贵。我们不要忘记翟瑞钧是19世纪初叶的人。

(二)构图 构图的第一难题,是在不自然之中求自然,同时第二,最难的却是要在画面上得到节奏的连贯。只能做到第一步,有时也许不免坠入俗不可耐的现实主义,反而不如拜占庭的艺术,初期的峨特,以及一切初期的佛教的艺术,故意用对称均衡,来得简朴庄严。但是二者并俱,才是难能可贵,成熟时期的真正的杰作。方才我们谈到两匹奔驰的小马,因为线条的美巧,保持住它们的节奏的连贯,现在我们进一步,研究画家用了怎样的方法,把背景上的马和前景的不相关联的骑士与马连接起来。

关键全在那匹背向观众的马。往左,它连起荷着死鹿要走还没有走的骑士;往右,连起那位追喊的情急的光头的骑士;同时它的头脸遥遥呼应着背景的逃逐。在情理上,在节奏的连贯上,它的位置和姿式正是一个“惟妙惟肖”。这种透视学的缩短的效率的神乎其神的用法,比起15世纪意大利画家的有意卖弄,不知高明多少。从这匹缩短的马的方向,我们的目光转递到那位失落坐骑的武士,同时他们的动作,加上身旁树枝的倾斜又把我们的目光引向背景的逃逐。为增强效力及减轻单调起见,画家在背景点缀了一只向右疾驰的鹿和鹿前的树枝,把我们的目光暂时失迷向一个相反的动作。但是我们的主要的注意,却随着脱缰的逃马来到了左边。——小心!一不留神,目光就会跑出画面,和前景的人物永远断绝关系。然而放心!我们的画家有的是技巧,层出不穷,立即补上他的最后的一策:在极左,他安置下一匹侧立的马,向左静静地站住,一面重复逃马向左的节奏,一面反衬或者收拢逃马的动作。旁边的骑士,一手握住马的肚带,回转头,击念地望着前景的争吵,于是这种自然而合乎情理的方法,又把我们的目光送回前景。同时在回转头的骑士和三个争吵的骑士之间,画家另用一匹方向相反的花马,增加节奏和形式的变化。

用人物的自然的排列,把我们的视线从前景引向背景,从背景送回前景,中间安插一些相反的动作,加重趣味和变化,使我们在情理上得到十分的满足,在画面上得到节奏的连贯,不愧是一位伟大的画家!

(三)全幅的统一与谐和 但是这幅画之所以为杰作,还有其他的原因。在透丽的现实主义与美妙的线条节奏以外,画家能够使用墨色的浓淡,表出空气的远近(*perspective aérienne*),令我们深深地感到空间的伟大,不由想起“天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊”的意境,一种东方画的特有的意境。但是在此以外,还有两点,往往是后人所忽略的:第一,全幅的浓淡的统一;全幅持有一种轻淡透明(*blonde*)的意味,不过重(*trop accentué*),也不过轻。第二,整个画面是一个有机体;画面上没有一个地方(或主或宾)不和全幅的统一谐和发生效律的关联;例如右角的天空,不用几行的名士时,却用一排芦雁填补,画家的名姓打在右下方隐晦的角落;于是所有的注意力完全集中在画面,统一的画面。这种画面的统一谐和,正是我们的文人画家应该研究,应该了解的。

14号的天鹅,大幅,双勾,着色,宋人作,鲍特(Cole Porter)夫人收藏。从天鹅的姿态,比例,头颈的曲线,我们可以看出画家观察的精细,绝不是后人三言两语,说赶就赶得上的。最使我们注意的,却是全画的装饰趣味的浓厚;画家不辞辛苦,使用花草水禽,做成一幅富丽的图案。颜色全是涂在极形堆砌的双勾的素描里面,不免失于刻板。我们可以想像后人做工笔画,很少另制新粉本,只将旧粉本勾了又勾;往上填些黄浅的颜色。全画不唯粉色脱落绢底也杞零的利害,实在可惜。

但是保存得好,却要算34号的白鹅,明吕纪作,居勒帝(Culty)先生收藏。关于这一双

自然大的白鹅,我们要说的:

(一)质料的优美(La belle matière) 鹅身完全用粉绘成,质料匀净,厚薄相宜,一点也没有脱落,除去 37 号的荷花鸳鸯,这次展览会还没有一张可以相比。往年在伦敦的国家博物馆见过一幅宋人的双鹅,已经觉得美不可言,但是如今这一幅,兼有前者的图案的、轮廓曲线的、形体的美好,同时气魄却大多了,尤其是粉质本身的优良,给你一种物质的感觉(seus de la matière),显得这一双鹅是有重量的,有体积的。然而这不是说,可以看作真鹅,欺骗眼睛(trompe-l'oeil)。画和雕刻一样,一尊好的雕刻绝不是蜡人馆的出品。自从中国绘画遭了文人的劫运,我们就很少遇见这种物质的真实的感觉。欧洲文艺复兴以后的画家,总是用阴影表现体积;吕纪的巧妙却在不用阴影,只用他的优美的质料,表示光与体积,这就是说,用色的浓淡(Valcur)极近的浓粉塑托(modeler 重于烘托,富有雕刻性),同时他力求轮廓的边际的变化,暗示面(plan)的转动。结果在平的意味里面,我们依旧获得光、体积、重量,转动的面,物质的感觉等等。欧洲许多初期的画家,威尼司派的乔乔奈(Giorgione),早年的第显(Titien)福兰德派的布罗格(Pieter Breughel)便是最好的例证。同时十八世纪法国的沙丹(Chardin),近代的库尔贝(Courbet),马耐(Manet),及塞尚(Cezanne),以及荷兰的梵高(Van Cogh),从油的本身——质料的优美以及油在画面上的厚薄粗细,寻求种种特殊的效果。其实中西画理有好些相同的地方,全看自己怎样去了解。

(二)素描 便是从素描来看,这也不愧一幅杰作,风格高洁而简朴。画家对于自然逼得紧紧的,一笔也不放松(serrer bien lanature)。他知道他在创作一件艺术品,他也知道选择最重要的分子——构造与造型的分子——组成他的图案,处处为画面着想,时刻不离自然。例如绘头颈,只是两条优美的曲线,同时还是逼真的头颈;翅膀不过是褐、粉和几条插拔峭峻的曲线,固然离真翅膀的模拟还不知相距多远,但是它们已经足以表现一双初出水的整洁而可爱的翅膀。这一切都因为画家在风格和生命的中间,善于调处。过分追求风格,容易坠入拘泥方式(Maniérisme),流于狭猛,但是一味照抄生命的表面,结局不是照相,就是蜡人。

(三)着色 全幅的色调是褐、粉为主。在褐色的绢本上,从深褐而浅褐,渐渐用粉涂成鹅身的颜色。色与色混而为一,手法高明之至! 鹅嘴和鹅足的赫红同鹅身的粉色,反衬在背景的褐色上,呈出极好的色调的关联。最后在深褐色的假山上,轻轻烘上一层石青,另外加些石绿的斑点,表示苔藓;牡丹白而带黄,不和鹅身的粉白冲突,始终保持鹅为主牡丹为实宾的意境。

全幅的构图没有 14 号的野心,装饰的趣味没有 11 号的浓厚,好处却正也在这些地方构图不受任何规则的拘束,双鹅如此,石旁的几支牡丹因之也更形自然可爱。吕纪取景,犹如我们随手摄影,偶然来了一个快照。新鲜、自然、活泼。至于下笔的正确、精巧,没有一处不是心到、眼到、手到。未曾下笔之先,所有应行解决的问题,统统在脑里计划好了;然后笔一上手,按部就班,不慌不忙,不苟不懈,尽情表现出来他的思想:此之谓理性的艺术(l'art intellectuel)。

29 号画的是一位吹笛的仙人,元张璪作,居勒帝先生收藏。在一座树林里面,和一架山一样,站着一个人跣足的仙人,两手横笛,吹在正在入神。因为比例确切,更显他的身体魁伟;并不是说他高大,这倒是短小精悍一流的铁汉。他的眉飞色舞,悠然自适的精神,引起一种永久的快乐的印象。在大幅人物之中,这是全会的最美的作品。

(一)素描 张璪的描法既不同于顾恺之的《女史箴卷》，也不同于“高古游丝”的《醉道图》，更不同于《幽林隐士》的李体白描。倒像秉承吴道玄一脉：线条宽而顿挫，具有矫健的节奏。最难能的，第一是线条的变化。鬓发是细腻的；挺拔的手足，呈出棱棱的筋力；到了衣褶，却又飘洒起来。第二是写形一点也不放松。本来线条的图案已经足够复杂（尤其是上身），然而画家还将相反的性质溶在一起：一方面，笔下是旁若无人无拘束的自由；一方面，是处处踏实，一丝不苟的隐健。

(二)烘托 烘托的技巧，就是放在古今中外的任何杰作一旁，也没有什么逊色。不用欧西的光暗阴影，画家能够表现肉的温度，透明等等性质；不用欧西的塑托，能够表现头的体积。画绢画到这样的地步，足可自夸！便是全身的体积，也表现了一个充分。用一些线条的图案，少许的烘托，最经济的艺术的经济，在画面上绘出一个大腹便便，有血有肉的铁汉，微笑着，吹着他的笛子。

然而一个惊人的现实主义的杰作，却是元或明的小幅的僧人半身像(31号)。头不过核桃的大小，分析的真实，性格的深刻，可以同福兰德(Flandre)画派的诸大师，万艾克(Van Eyck)，韦当(Roger Van der Weyden)，梅穆林(Memling)等，相提并论，至于文雅细致，更令人想起法国文艺复兴时代的克鲁哀(Clouet)兄弟。不仅素描，便是着色，也值得“大画而特画”。象牙色的面容(保存的很好)，亲着黑领深青的僧衣，外披朱红的袈裟；坐在朱红的靠背椅上面；四周是石青与赫色的背景。深浅有致，脸上越发透的光采显赫。

关于肖像，另外还有三幅，一幅是元或明的“宋户部尚书商公像”，(34号)简单古拙，画风比较纯净；一幅是女像(67号)，一幅是男像(36号)，元或明的作品，两幅大幅的绘像，我们平日所谓的“祖先像”。这种“列像”，当然不免墨守成法，挽泥旧习，要想得到31号的现实和个性，几乎是绝无仅有。这两幅画的趣味完全是装饰的。图案的交错，色调的配合，都不外一个绚烂典雅。女子披上蓝褂，亲着绮丽的椅垫和地毯，色调的配合很觉难能可贵，便是人物的描画，虽说风格化，究竟还有相当的高贵的气概。全幅画面不俗，比起晚清一代的肖像——我们现在所供养的“祖先像”——真不知高出多少。自从有了照相，绘像一科更加式微下来。今日所谓的“西法画像”，带有不少的商业气味，说不上一个名目。绘像是一种崇高的艺术，技巧上需要繁复而艰苦的修养。欧西著名的画家，假如不是专于绘像，也总有几张杰作，留传后世。在诸大师之中，除去米开朗基罗，几乎人人精于绘像。那么，我们这种变态的现象——近代的，一时的——是一个怎样的来由呢？难道是人物画的自然的衰颓？然而为什么国画家又一味地画所谓山水花卉琵琶葫芦？……

这次展览了三幅荷花，全是明人的制作。37号，鸳鸯荷花；44号，野鸭荷花；52号，荷花。

37号，大幅，工笔。构图紧严；双勾轻健；着色鲜妍；粉虽然有一点脱落，依旧不减它的本身的优美。后者仅有34号的白鹅的质料可以相比，但是富丽的地方，便是白鹅也要让它一步。全幅的趣味是极其装饰的，尤其因为题材的特殊性质。图案的简朴伟大，却在14号的天鹅以上。至于自然的观察的锐利，我们一看鸳鸯就明白了。这一双鸳鸯可以说做“绝妙”，全身用极美的几何形体组成。说是立方体派的开始，反而侮辱了我们的画家。他做到立方体派所没有做到的。他能够使用纯粹的形体，组织美丽的图案，同时所组成的图案仍不失为一双“卿卿我我”的鸳鸯。全幅虽说富于装饰的趣味，却不呆滞刻板，没有犯了装饰画的

通病。艳而不俗，加以画面的统一，实在是一帧“佳作”。

44号规模较小，用粉稍薄，比起37号，整体还觉精致可爱；不过没有37号重要。52号是一幅大立轴，构图的规模虽说不小，终究失于软弱，缺乏荷花的亭亭玉立的风采。自题“拟宋人赋色”，可惜胆子小，加以年代湮远，粉色渐褪，令人只觉淡而乏味。这种“工笔”还不如晚近张大千先生的淡墨荷花(96号)上眼。

风景画这次代表的最坏。本来除去十二幅壁画以外，古画大都借自法、比两国的私人收藏。对于中国的风景画，特别是《水墨山水》，除去寥寥的专门家，欧洲向例缺少知音。这次风景画的相形见绌，也是难以避免的遗憾。说是这样说，却也不是一个全盘的销声匿迹。19号的《水墨山水》，落款是“元丰元年襄阳米芾”，和20号21号的山水，都是勒塞夫(Lecerf)先生收藏；在全会的五张风景里面，这怕是最难得的东西。米芾使用水墨，可以说是淋漓尽致。用墨色的浓淡表现远近，空气，他或许要算中国风景画里面的印象主义的大师。20号，用笔轻松苍老；21号构图新奇；杨柳枝叶空灵，在画面上，呈出一种音乐化的节奏。年代虽说较远，画面发黑，令人还深觉可爱。

因为篇幅有限，我们所分析的也只是一些主要的作品，还有许多很好的东西，例如宋人的水牛，梅花鹿，以及易元吉(?)的寒禽，我们唯有割爱了。

三、现代画

这次最大的遗憾，是在七十余位的现代画家之中，我们没有见到吴昌硕、陈师曾、金拱北、陶鑑泉等位名家。前三位是“名贯海内”，勿庸赘表，陶鑑泉努力于工笔的人物花卉动物，很有相当的成就，人已然去世，也就更没有人记起了。在这将近二百幅的现代画里面，能够独树一帜，堪称一代大师的，已故的画家方面自然要推任伯年，生存的方面却要算齐白石先生和张大千先生。任伯年的无所不包，素描和构图的大胆，在现代画里面，恐怕是首屈一指。齐白石先生观察自然的敏锐，表现方法的经济(130、131、137、140、146与147等号)，尤其难能可贵的，是他的节奏的观念(132号与133等号)。张大千先生风格高深，精于线条，巧于烘托，尤其独到的，是他的空间的观念(93、94、96与99甲等号)。

在没有说到我们的主旨以前，我们应该特别提明的，第一个是张书颀先生的笔下的轻快，使用水墨的圆润自如(111、114、115与116等号)；陈树人先生的敢于用色，虽然有时失之过弱，技巧尚欠老到，不过他的好处，却在画里带有妩媚(160、161与165等号)；此外郑曼千先生对于花卉的深造(2与4号)，张聿光先生用色造意的动人，(101与105号)，都是现代画的稀有的特色。他们固然没有什么新发明，各自经营的田地也不广大，总算得到一点古人的方法，不失其为传统的国画家。

现在我们所要谈的，却是几位同时在西洋画上有素养的现代画家。在这一方面，我们所耳习的，当然要先算刘海粟先生，林风眠先生与徐悲鸿先生；可惜这次的展览，前两位的作品太少，每人一幅，不足以代表各自的全盘的成绩，我们不得不搁在一边。然而徐先生却给我们一个很好的机会，使我们一眼看到他的15幅画。徐先生见长于素描与绘像，这次绘像和他的油画没陈列出来，减少了我们一个比较的兴味。

在这15幅画里面，特别的不是他的素描，而是他的落笔的大胆；然而也正因为一味求笔

下的痛快(26号的《水牛》,32号的《狮》等),忽略了形体的构造与色调的纯洁。这几乎是现代国画家的通病。35号的《雄鸡》与25号的《北京之回忆》,怕是这次徐先生的最好的作品。后者的意境——人的渺小和自然的伟大的观念——可以代表东方的惯常的思想。在人物画上,表现作者的努力与野心的,却是23号的《九方皋》。这是全会中篇幅最大的绘画。站在画的前面,我们不由感到作者的坚强的意志。然而从艺术上来看,和一切的尝试的命运一样,这不幸是一个完全的失败:

(一)素描 作者很想参用西法(解剖、透视等),充实国画的人物,意思极好,惜乎实行起来,就不免心手不应。绘人物的第一要点是比例,第二是结构,第三是生动(Mouvement),第四是性格。抓住这四点,人物画的初步工夫总算做到。《九方皋》的人物,最刺眼,而且“错的出奇”的,就是比例的谬误。各个人的足腕和手腕,全是同一的粗细。黑马一个的老者(身長约在2米以上)的左手腕,比起他的足腕还嫌粗,一双手大的可怕,颈项几乎和头一样长,一双竹竿似的细腿,一双木人似的小脚,站也站不稳定。中间裸体的马夫,右大腿几乎比左大腿短了一半,因为它的弯曲的缩短,缺欠十分的准确。站在老者的后面,头戴白巾的中年人,右臂几乎过膝,因为右上臂的缩短的错误。站在他的前侧的青年,头脸的构造和比例,令人发生一种奇怪的感觉,不知是黄人、白人,还是黑人;颈项长而且硬,仿佛一节树干;右手也大的可怕。在画面的左侧,露出上身并腿的马夫,不明白是怎样一个站法,身体的重量不清楚用什么支持;左腿腕也过于瘦细。总之,除去一些解剖学的零碎的知识,最重要的长短的比例和结构,反而忽略;例如张圯的《吹笛者》,作者虽说没有研究过欧西的解剖学,然而主要的地方,却绝对不会错误。

从表面看,马的素描还勉强可观,但是仔细推敲起来,比例是同一的错误。由左向右,横列的第二匹马,比起中间缩短的黑马,几乎是一样的长度。假如说是一匹小马,自身的比例又相去太远。马的头,颈,胸与前腿画的全觉肤浅;头脸非常粗蠢;线条大半用的不得其当(prétentieuse),背与腹的勾线是同一的粗大,未免稍欠讲究。极左的低头吃的马,比较生动自然,可惜臀背相接的地方和后腿的结构,依旧不能令人心口悦服。中间那匹缩短的黑马,参用西法绘成,然而浓重可怕,在一张空白较多,着色较淡,用线条组成的平的画面,实在不相容纳,因为这冲破了画面的谐和。

(二)构图 勉强凑成,缺乏空间的观念,节奏的连贯目光,第一被绘在白纸上的黑马刺激的非常痛苦,觉得其他有些无关紧要;第二以为画上的人物,一个一个地站在那里,彼此不生关系;中间的马夫看着地,身长的老者咧起嘴发呆。极右的青年,双手交抱,盯住老者的发冠,恨不得一掌把它打下来。后侧的伙伴,或许心嫌老者过高,挡住他的视线,什么也看不见,无可奈何,只好哭丧着脸。左边横立的马好像挤得动也不能一动;于是后面那一匹的一双后腿,也跑到它的肚子下面,头脸又没有地方安置,只有硬塞进身前嗅草的马的肚子。这种拥挤的现象,在人物众多的构图上,最容易发生;人物无论分散合拢,要想避免画面上的冲突,全在有空间的观念,这又非从透视学上入手不可。作者在画上自题,构图七次,时间和精力的牺牲已经可观,结果平平,实在令人失望。不过我们还是很想看看他的前六次的成绩。

(三)着色 在一张画里面,色调是否调和,第一要寻求色阶(gamme de couleur 犹如音乐上的音阶);第二要注意色与色的关联,张幅越大,越要谨慎行事;第三各色的比较浓淡,不

应相差过远,尤其在一帧没有强光浓影保持平面的画上,要想采用对光(Contre-jour)的技巧,是绝对地不可能,一看《酒乐图》和沙法尼(Previs de Chavannes)的巴黎先贤祠(Panthéon)的壁画,我们就可以了然。《九方皋》的着色的不调和,正是由于以上三点的忽略。色阶是没有的;空白的天,至于远山、树、草、人的皮肤,也只是照例上色,并没有用心寻找各自的色调。因为背景空白,背景的功用已然丧失,色与色的关联自然也是无法推敲。就是推敲,也曾毁于背景的雪白。色调的浓淡更是未曾注意,否则在一张比较低调(attenué)的画上(低调是中国画和西洋画的最显著的区别),也不曾涂了一匹极其强调的黑马。假若一匹马的浓淡很强,为了全画的统一,此外也应该跟着一同强,不然的话,就是左边的白马加些轻粉,也不会见效。要想衬出白马的白,必须在后面添上较深的东西(或山或树),仅凭加粉,就是加到一寸厚,也会让天的空白吸压下去。

总之,从任何方面看,这也是一幅不幸的画。我们所以这样认真,这样斤斤较量,绝不是因为“人”的作祟,却正因为这幅画——不幸也罢——象征一种新的上进的倾向。路是对的,失败也是真的,徐先生不必失望,更不必灰心;不断的试验是成功的根基。

象征这种新的精神的,还有吕凤子先生的《欧阳竟无》先生像(41号)。这也是一个试验,一个失败。面孔是由照片死抄来的(无论是否抄自照片,效果仍是一样),随后加上身子和背景,结局是画面的不谐和。在一张空白的背景上,来了一个烘托浓重的人,后面加上几株粗而且直的松树——一种俗而又俗的象征,犹如徐悲鸿先生的《雄鸡》,象征沪战——反而令人感到全幅的空洞。如果作者另行设计,参看19号的《幽林隐士》,或者在前面添些花草,或者修改树木的排列,然后将空白一起着色,面孔的烘托不要死抄照片,我们一定会得到另外一种印象。

张光宇先生很想复兴中国的风俗画(genre 正是仇实文等最见长的),由通俗小说取材,实行构图的新试验。从画(123号)的故事上,我们知道这是《水浒传》王婆门前的一幕。但是不客气,张先生对于中西绘画都没有了解透彻,所以才做出这样一幅画,平而缺少装饰的趣味,同时用西洋的明暗法,全幅却暗而无光素描缺乏修养;着色浓重;人物呆板。作者好像要掩饰这种种的遗憾,在画面上带了一点立方体派的意味,不过立方体派是什么,我们就怕作者也道不出一个来由。

现在我们看出我们真正是在海外了。我们站在滕白也先生的《希腊酒神》(Pan8号)的前面。这是一张小幅,上面勾了一个大缩短的两条羊腿的酒神。这应该反挂在天花板上,因为挂在天花板上,我们的眼睛也就不至于和现在一般地受罪了。说到天花板,我们想起十八世纪威尼司的画家铁波罗(Tiepolo)的天花板的画稿——有些近似,简直近似。是我们胡思乱想也难说。不过这种百分之百的西洋素描,画在宣纸上,其实没有运到巴黎陈列的必要。

我们也许是恶作剧,故意选了这样四幅画,和人过意不去。故意,是的,故意。然而却另是一个说法。无论艺术上如何失败,这里却呈现出一种自觉的挣扎,一种可贵的醒悟。作者极想跳出成法。跳歪了腿,或者没有跳出去,全是“小焉者也”,重要在他们消费的气力,坚持这种气力的意志。请问:我们现今谁不在寻觅出路?政治这太远了——文学,艺术,音乐,戏剧那一样不是我们的努力的目标?在这漫漫长夜的旅途上,有的是摸索、摔跤,或者可笑的举动。却也不能因为摸索、摔跤等等,而自馁,而“灭自家的威风”。

我们用这一番告饶的话,敬求四位画家的善意的宽恕。

四、结 论

我们应用同一的方法,从艺术品的本身和它所具有的必然的技术,分析古画和现代画。我们相信这不会把我们导入歧途,或者坠入一种不可救药的偏见。有一点我们觉得有趣,然而没有做到的,是比较研究这一次陈列的中国“美人”,例如她的传统的技巧,方式,甚至于女性美的变迁。另外值得一谈的问题,例如中国佛教画的白来的规格因为我们看见佛头,往往是三条线勾成……我们愿意把这些特殊的问题留给专门家解决,我们自己,依旧继续我们的惹厌的工作,把我们比较古今画的结果,重新综述一遍。

看过这次展览的许多的优美的工笔古画,我们从画法和技巧的分析,觉得:

(一)素描 最为重要。因为书法上的线条和画法上的线条,相互的密切的关联,我们的古代画家不唯用线条代表形体,而且进一步,追求线条本身的优美。在画面上,线条呈出一种继续的风动的意味——节奏,同时线条组成美丽的图案。在最好的作品里面,线条的功用不只备有上列的条件,还能够运用极经济的手腕,表现极其正确活泼的现实的形体,可以媲美由复杂的工具而获有的西洋的现实的形体。不卖弄透视学,但是自然地具有它的长处。

(二)着色 富于装饰的趣味。对于全幅的色调的选择,色与色的关联,颜色在画面上的重复和变化,同时用粉用色的厚薄,质料的精粗,画家全是十分的注意。这一切的综合的结果,就是文雅精致的画面,使人看起来,眼睛格外舒适。

(三)构图 除去宗教画之外,构图的特色却在它的不讲对称(*asymétrique*)。全幅是一个有机体,具有空间的观念,同时情理上相为呼应,在画面上得到节奏的连贯。无论画内现实到了什么程度,画面始终保持图案的平的趣味,和自然毫无竞赛的野心。

(四)制作 画家在制作的时候,胸有成竹,胆大心细,下笔稳健自如,有方法,有次序,能够做到“心到眼到手到”的地步。不草率,不苟且;笔执役于形体;绝不因为笔下痛快,牺牲了尤为重要的形和意。

一幅优美的古画综有上列种种的条件。园地不及西洋画的浩广,然而古画的精致,简朴,清淡而富于回味,加以低调缓唱的旨趣,完全表现出当时上层社会的文化的高超。

看完将近二百幅的现代画,我们的印象是单调,粗糙,残酷(眼睛的强烈的刺激)。无论内容,无论形式,缺乏新的发明——发明也许过奖,不如换做新的精神。一切是因袭。

(一)内容 最令人失望的是,一般画家对于绘画没有新的观念。换而言之,什么是画?画什么?怎么画法?大家只是跟着不远的,或者不争气的前人跑,没有肯拿自己的眼睛,自己的脑筋,寻找适于自己的“新的看法”,更不晓得找寻新技巧,实现“新的看法”。原因第一,常人(不仅是画家)痺麻于守旧的恶习,社会和家庭不前进,不鼓励,不容纳杰作的出产;第二,画家孤陋寡闻,参看西洋画的机会可以说是全无,关于古画又不能比较研究,北平虽说有博物馆,组织太欠完善,而且票价昂贵,难收效果(最近古物南下,来日如何处置,极应注意)。艺术的空气薄弱,画家缺乏刺激。说到画的内容,无论题材也好,灵感也好,全是因袭的,隔绝的,不和当时当地的现代的生活表示同情,所以不关痛痒。没有生在佛教的时代,依旧闭住眼,描画自己的纸上的罗汉。我们好容易遇见新颖的取材(限于这次的展览),却仍是历史的。我们觉得与其画“九方皋”,不如画跑马场,与其画潘金莲,不如画摩登女子。

画好了跑马场，画好了摩登女子，以后秦穆公的故事也罢，西门庆的调情也罢，我们无不欢迎。

内容形式之争，本来在欧西已经是过去的陈迹，不过我们应该明白：一种新的题材还得一种新的技巧解决。印象画派为了表现光色的辉煌，于是想出色调分解等新的技巧。唯其如此，才有新的作风出来。

(二)形式 为解释清楚起见，我们分做六项：

(甲)素描 现代画家极少形的观念。中国画的线条的精彩的地方，例如线条的节奏，线条的图案，除去齐白石先生等少数画家之外，几乎没有人再去注意。反过来，大家全会粗线浓墨，拖泥带水，涂它一个畅快；涂了什么出来，不唯不过问，美其名曰：“写意”，或者“有笔力”。有一两个人——两个人已然嫌多——这样画，还可以说做表现个性，临到人人如此，却成了一种疾病。于是对于形体比较复杂的人物动物，尤其是人物，一者视为畏途，一者也就忽略下来。不是画一串葫芦，便是抄一张山水。徐悲鸿先生敢于画人物动物，实在是其中的凤毛麟角。不过徐先生忽于形体的追求，不肯牺牲笔下的痛快，虽说“气魄大”，依旧是肤浅，依旧是贪图省事。

(乙)着色 一部分人不敢使用颜色，反而讥笑对方“俗气”；一部分人敢于使用颜色（尤其是模仿吴昌硕的），和疯了一样，大团红，大团绿，大团墨水，一下子洒在无辜的白纸上面。几乎没有人记起：颜色在画面上还有一种装饰的用法。用色的调和，色阶的选择，色与色的关联，各色的比较浓淡，全成了“海市蜃楼”。至于颜色本身的美丽，更在“虚无缥缈之乡”！

(丙)构图 大家只能画些零碎的东西，一节竹，一朵花，或者一轴美女山石。画大幅的人物，怕只有徐悲鸿先生一个人。山水的构图，大半是抄袭前人的笔法。屏风，手卷，更没有人尝试。篇幅的尺寸比例，也是“仍旧贯”，想不到西洋画的篇幅（所谓 section dior），迄今还没有引起国画家的好奇。

(丁)制作 手已经不听头脑的支使，要求自己做主人。画一幅画，可以不用计划，不用起稿，不用分析研究（前人如斯，现今许多欧西人亦如斯，诚难言矣）！免去若干有谓的麻烦。哪怕才学画，也相张旭喝醉了酒一样，纸上一挥，立即中堂一幅。一张一张，高积案头仿佛印刷机印出的报纸。于是画画，变成了一种“毛笔体操”。

(戊)全幅的统一与谐和 画的空白太多，于是绝不相谋的黑白对照，形成最不谐和，最令目光痛苦的感觉。白纸反光最强，黑色吸收日光，在色阶上，彼此正处相反的地位。看古画，我们的眼睛感到舒服，因为古人无论用墨用水，无论渲染颜色，一定要使画面的浓淡相差不远。篇幅小，还可以勉强过去；篇幅一大，观众立即感到一种不愉快的刺激。徐悲鸿先生的《九方皋》，王一亭先生的《达摩像》、《牡丹》，甚至于齐白石先生的大幅《残荷》，全呈有这种不润泽的残酷。

我们往往忘记绘画是一种空间艺术。它站在空间的大小，和它的本身发生极大的关系。取一张一尺见方的红纸，贴在迎面的墙上，另外和一张一寸见方的红纸相比，对于我们的眼睛，立即引起不同的反应。我们的眼睛原是“肉眼”，这就是说，优柔的，敏锐的，灵动的，吸收的；反于这几种性质，眼睛一定拒而不纳。这里无所谓“购物还价”。它们的生理组织不允许它们接受，便是它们的无二的“清规”。现代画家进而忽略绘画是一种视觉艺术，或者官能艺术，这就是说，画是为眼睛看的，犹如音乐是为耳朵听的。这也就是为什么，绘画注重装饰的

价值。不要使眼睛痛苦,因为眼睛是无情的;正和《圣经》所谓,“以眼还眼的”。另一方面,这也是一种警告,它们是理智的,因为它们执役于我们的头脑,所以过分讨好,它们一样不会“青眼相加”。

一幅极端的画的残酷的结局,是失去装饰墙壁的价值,因为它冲破了墙的平面性。法国人说,“不要在墙上穿洞”,正是这点用意。

还有一点,是画幅的空洞贫弱。同一理由,如果章幅小,还可以掩饰过去;章幅一大,就要完全站立不住。方才我们说过的王一亭先生的两幅画,张书旂先生的《狗》,与齐白石先生的《椋树》,全犯同样的毛病。

(己)装潢 从表面看,这仿佛画外的枝节。其实装饰之余画,犹如衣服之于人,要“相为表里”,这就是说,一致,适合,高贵。例如一张西洋画,如果没有把配好了适当的镜框的颜色,宽窄,花纹,立即毁了这幅画。中国现代画的装饰,不是深蓝色的边缘,就是黑色的边缘,实在显尽了经济的贫乏。不过何必讳饰呢?比起日本现代画的装饰,我们的画家的无考虑,无兴会,一言以蔽之,不缜密,简直是不争气的精神的贫乏。为什么看过中国现代画,觉得有些“贱像”呢?一个大原因:装潢欠讲究。

中国现代画的式微,追根究底,还是文人画的盘据。自从明清以来,文人画变本加厉,整个画坛收入它的掌握,尊严投在它的门下,也成了它的食客。受了害,自己不知道,就是知道,也因为入毒太深,洗拔不出来。文人画养成的最坏的风气。

(一)把一个具体的物感的绘画(可以用眼睛看,用手摸,非借重纸笔颜色等等物质而不能实现的绘画),变成一个抽象的幽灵。富有独立性的画家的画,降而为文学的灶下婢,说好些,点缀品——附属物。文人画家不知道画是为眼睛画的,从这种根本的错误,进而忽略技巧,蔑视着色;可怜的是,他们依旧要用一点纸笔淡墨,表现他们所谓的“性灵”,做不到无声的音乐,无形的绘画。犹如仙人不动烟火,却未免学猴了,采摘山花野果充饥,一般可笑这种不彻底的矛盾,这种贻笑大方的反嘲(ironic),正是东方的特产。我们走进20世纪的人,以为与其嗅山花野果,面黄肌瘦,正不如大鱼大肉,来个淋漓尽致;与其用干墨白纸,表现那一点微弱而渺小的女儿劳的“性灵”正不如使用所有的造型的工具,制作一幅堂皇伟大,绸罗万象的作品。

(二)抹杀古人的“良工心独苦”的精神,换而言之,爱惜工作的忠实的美德。起而代之的,是一切颓废时期的名士的弱点:你看见“玩票”,“吃味”,你听见慵逸,闲散,间断。没有耐性,没有计划,不费气力,如果中国遭殃,殃在这种种的德性上面!中国的工艺品——铜器,瓷器,漆器,——象牙器文人绝不屑于一顾,然而它的灿烂的成绩,文化上的地位,又绝不是文人梦想所及。如果中国的工艺品衰落不是因为缺乏文人,却是缺乏它自己的艺术家。

(三)利用文人的优越的社会地位,操纵知识阶级的能力,抹杀一切不近似文人画的东西。中国画史上有一件伤心的事情:仇英因为不能题诗画面,不受当时文人的赏识。从艺术上看,仇英在当时是首屈一指,迄今也没有一个赶得上他的作品,然而还不免一般无聊的文人的气苦。于是便有些画家,哪怕作品不值一钱,为了出路、身份、虚荣等等,也在画上写几句歪诗,题几句感想,显见他们的清高;因为他们还是文士。

文人画的黄金时代,从王维开始,荆、关、马、夏、米,以及元的四大家等,也就是“水墨山水”的全胜时期,在中国绘画史上,佔有重要而且光荣的地位。体会自然的精到;运用墨色的

浓淡，表现空气的远近与无边无涯的空间；风景画的技巧的发达，“祖鞭先著”，在世界美术史上，不仅只为民族争到一个先进的资格。然而这一切，他们对于人生与自然的态度，却不是今日的子孙所能全盘承受。我们生在一个不同的世纪，一个受尽压迫与侮辱的国家；我们的道德——人格——绝不再容可这种出世观的隐逸哲学，和“来头不大”的抒情风度。我们不能离开物质生存；我们不能够“独善其身”。与其消极，退让，自欺欺人，不如大踏步，独具双眼，从俗中寻雅，从物里娶诗，恨也好，爱也好，抱住人生，搂定自然，拼一个你死我活。我们需要人世的精神。从我们的生活，从我们的性情出来的，是跨越时与地的艺术。

我们可以借鉴欧洲的现实主义。

我们缺乏艺术的修养，美的评判；我们是俗不可耐的现世人；我们必须吮吸唐宋画家的真纯的气息。对于自然的观察，技巧的努力，尤其是艺术观念的了解，我们更加应该注意。

我们需要革命者的勇气用这种勇气，向前不断地试验。

我们必须研究和绘画关系密切的建筑，雕刻，装饰等姊妹艺术。

要有严重性。把全部的精力集中在工作上，因为绘画不是儿戏，是我们的毕生的事业。

观察自然，研究古今中外大师的画法和风格，努力于技巧的纯熟，一言以蔽之：修养！修养！

我们的结论创造现代性的画家，画抛开传统因袭的文人画是中国绘画的复兴的道路。

后 记

1933年5月间，徐悲鸿受李石曾（编者：华法教育会主席）的委派，来巴黎举办中国绘画展览。展出作品，除了少量宋元明清的古画外，主要是中国近当代画家的作品，计有任伯年、齐白石、张大千、徐悲鸿、刘海粟、林风眠等七十余画家的将近二百幅画作。这是中国首次在欧洲作这样大型展出，可谓极一时之胜。细细观赏之后，秦宣夫与李健吾^①合写了《巴黎中国绘画展览》。

^① 李健吾先生是我国著名现代戏剧家、文学评论家、翻译家、法国文学研究专家。