

藝術漫談

倪貽德着



藝術漫談

倪貽德作

上海四馬路

光華書局印行

1930

一 九 二 七 年 一 月 初 版

一 九 三 〇 年 九 月 三 版

3 5 0 1 — 5 0 0 0 册

本 書 實 價 大 洋 四 角

版 權 所 有 不 准 翻 印

藝術漫談目次

第一 部

- 一，論裸體藝術
- 二，藝術之都會化
- 三，近代藝術之趨向
- 四，新的國畫
- 五，抒情的繪畫
- 六，安樂宮觀畫述感
- 七，評晨光美術展覽會
- 八，看了萬國美術展覽會之後的感想
- 九，印象派運動之先驅者
- 十，印象派的理論

第 二 部

- 一，女性與藝術
- 二，畫家寶迦
- 三，批評與創作
- 四，作者與觀衆
- 五，藝術家之孤獨
- 六，藝術家的生活問題
- 七，天才與藝術
- 八，立方主義
- 九，稚拙美
- 十，旅杭雜感

論裸體藝術

同別種新的學說新的思想一樣，裸體藝術也隨着現代的潮流滲入我們的國土了。這是一種文藝復興的徵象，再生時代的先驅。佛羅倫市的古香，萊茵河畔的春色，行將重現於我中華燦爛的國土。我們應當怎樣的為光明的前途欣喜而跳躍！然而一種新的東西當初要行於素未曾接觸過的地方的時候，必定要遭大多數舊勢力的誤解和反對。社會主義傳進了中國，權貴富豪都視為洪水猛獸，同

樣，裸體藝術也是被國人誤解得這樣厲害的。這固然早在我們的意料之中，然而長此這樣誤解下去，對於我們藝術界的前途確是一種莫大的阻礙。

以我個人的觀察，國人對於裸體藝術，除開渾渾噩噩無是非之心的庸人以外，還有以下的三種人物：

一，戴玳瑁老花的眼鏡，立足於舊道德的觀念之上，視裸體藝術為傷風敗俗的淫畫，而絕端反對的。

二，比較前一種人的頭腦稍為清楚一點，也稍為新穎一點。他們認裸體畫相當的可以練習，不過單只能至於練習而止。換言之，就是他們認裸體藝術不過是為作故事畫風俗畫或復畫的預備。

三，盜取裸體畫的美名，用卑陋低下的技術，繪出種種醜劣的姿態，以取媚一般無識的青年男女而從中圖利的。

這三種人的態度雖各不同，然而他們沒有了解裸體藝術的真義則一。他們那種謬誤的見解，都足以摧殘我們新藝術界的發展而有餘。第一種人

的人數之巨，差不多要占全部的三分之二，他們要是大權在握的時候，就可把牠和淫書穢詞一樣的嚴行禁止，最近江西警察廳的取締上海美專畢業生饒桂舉等的展覽會的事，就是最顯著的一個例。其次是一般下等的文人，他們偏要戴起道德的假面具，肆口痛詆提倡裸體藝術者的罪惡。第二種人大抵是一些所謂民衆藝術者，他們以爲唯美的裸體藝術是不切於實用，是藝術家無聊的遊戲，所以也常常聽見他們輕蔑的非議。第三種人雖只有少數的畫匠。然而他們那種奸商式魚目混珠的假冒，適足以被第一第二兩種人的藉口，而使純正的裸體藝術亦同時被污。所以我覺得我們身居於藝術界的人，費一點工夫來把裸體藝術的意義說一番，實是當今必要而急迫的工程。

通常解釋裸體畫的人，大概都以“曲線美”作牠的護身符，於是“曲線美”三字便通行天下而成爲一種時髦的名辭。到如今只要一提起曲線美三字，就不覺要使我頭痛欲絕。其實“曲線美”三字實不足以包括裸體藝術的全部。曲線何以一定會

美？要是曲線一定是美的，那麼弧形，圓周形，波狀形，都可以說是美之絕致了。可見人體之所以為美，還有其他重要原因在。——

我們先從形式方面講吧。形式美之條件，最主要的就是變化中之統一，古時希臘的亞利士多德便這樣的說了。單是統一而無變化，則失之單調；徒變化而不統一，那就支離錯雜而呈不規則的狀態。人體的構造，恰恰是合乎變化中之統一的條件。我們看他中央的軀體，下有二腳的支持，左右有二手的分配，十分能保持全體之重心。而頭正生於中央之最上部，成為全體之中心，能集中各部之勢力。這是多麼整齊而統一。然而他在統一之中又能現出變化，如胸和腹之形雖略相似，然其間確有極巧妙的變化；此外如上膊上腿前膊下腿亦然。他是既有變化之美，同時亦有統一之美，通常所謂曲線美，大概就是指此而說。——因此，我們研究裸體畫不可以忽略了人體的權衡，而尤不可忘了人體的解剖。

以上所講的形式的美，是古希臘時代所追求

的美，是文藝復興時代所追求的美，是十九世紀初葉古典主義時代所追求的美。現代的藝術家對於裸體畫的觀念，却又進了步，他們對於這有一定方式的形式美不甚重視了。我們只要一看塞尚納，馬提司等的人體畫就可以知道一般的傾向。原來現代的藝術家對於人體所追求的，乃是由人體之肉感，圓味，色彩，而引起之美的陶醉。

不論甚麼物體，凡是帶有圓味的，都能使我們看了身心中起一種適當的調和與愉快，尤其是感覺特別發達的畫家。我們只要看近代的畫家每喜以蘋果作靜物畫的題材，就可以知道他們是怎樣的愛慕圓味，又怎樣的願意把圓味的物體表現出來。而且更有一層，在平面上顯出立體的圓，是最不容易的事，也是我們研究洋畫者所最應努力的事。惟其最不容易，而能由不斷的努力與巧妙的技術以表出，在創作者固能自得其成功之愉快，在鑒賞者亦能因其難能而可貴。人體的全部，却無一處不現其圓味，如軀體，如頭顱，如四肢，都是由一種圓筒形組織而成的。而尤其是妙年豐盛的女性的

肉體，她那高高隆起的一對乳峯，她那肥大突出的臀部，她那玉柱一般的兩條大腿，是何等的能引起我們生的愉快，愛的活躍！

與圓味有密切關係的，便是肉感。人類的天性，大概是對於具有軟味的物質具熱烈的愛慕。花的芳香，楊柳的輕風，少年的清歌妙舞，能引起我們諧和的愉快者，無非是具有一種溫柔的軟味。而具軟味更能由視覺的美而感到觸覺的美。所以裸體畫為什麼要常取女性做模特兒，便是因為女性的肉體含有溫柔的軟味的原故。描寫裸體女子之最傑出者，當推印像派的巨子魯諾阿爾，魯氏藝術之最獨到處，我們可以說就是能將柔和的肉感充分地表現出來，他所繪的裸體的妙年少女，愛嬌的貌，媚媚的姿態，可謂發揮殆盡，我們只要一看到他的作品，全身心就會不知不覺的感到一種適當的調和，而入於和平愛美之境；同時我們也就可以曉得，女性肉體之所以為美者，大半是因於這溫柔的肉感。

最後要說到人體的色彩了。色彩之美，大概有

所謂調和與對照，人體的色彩美，是屬於前者，他的變化雖有複雜，然而其色階之推移極為微細，而且多是從屬於一種主要的色彩，這主要的色彩便是一種溫暖的熱色。我們更要曉得，人體的肉色，與血脈之運行極有關係。血脈之運行周流不息，人種的肉色也隨着瞬息變化。所以在一個健康人的肉色上看來，在在都可以看出生命之活躍，生命之顫動，生命之無限創造。藝術家在這上面，可以得到多少豐富的靈感與不盡的暗示！

藝術不是粗魯頑強的暴漢，更不是方正嚴肅的道學者流，乃是人間之愛的天使，美的歌童，藝術家所表現的，也不是醜惡的模型與道德的格言，乃是能引起我們生命愉快的美。所以不問什麼，只要是美的，在藝術家的眼裏，就是真，就是善，就是至高無上的創造。人體的美點既如上述，則裸體藝術之為藝術家重視與在藝術上之價值，可以不言而喻！

西方的藝術自古以來，即以人體為其研究之中心，迄於今日，則因其代相研究而更發明了新的

表現新的技巧，成爲華美燦爛之偉觀。但是一流到東方，東方的佛教思想是以人體爲一切罪惡之果；東方的儒教思想又以含蓄文飾爲修養之極致；所以就根本不能相容。他們大概視裸體畫爲提創淫風，有礙教化使社會人心墮落的惡魔。我們要根本打倒這些謬誤的見解，姑不必從藝術與道德有無關係說起，我們只要問所恃爲立足點的舊道德在今日的新時代是否還有權威存在。舊道德的根基本來早已築於浮沙之上，他們自己抱了三妻四妾而偏要說人家的自由戀愛爲傷風敗俗，他們自己儘管藏污納穢而偏要說人家的赤裸裸的真情流露爲醜惡無恥，他們的話語是早已失去信用了。時代的潮流滾滾不息，現在囊括了過去，而成爲一個新的時代，一切的質量和勢能，都各取一種新的形式與運動，浮沙上的泥牆早已被狂濤急浪衝去。所以我們也不必和他們爭什麼是非，我們只要看新的道德和裸體藝術，有沒有衝突的地方。新道德是以強烈的自我表現爲本體，新道德又以赤裸裸的真情流露爲歸依，所以裸體藝術非但與新道德沒

有衝突的地方，而且更能取同一的精神在向創造的大道上前進。再從另一方面說，現在一切的藝術運動，不是都在復反於原始時代的精神麼？原始時代的民族，赤身裸體，日趨山野，天真自然，歡樂無憂，這是我們所最應羨美的地方；後世知識日開，人知無衣蔽體爲恥，於是競相文飾遮掩，以別於野蠻之族。然而虛僞矯飾之情，外善內惡之行，也都由此而出。我們現在的實生活，雖然不必以復反原始時代爲倡，然而爲生命表白之藝術，正應取這一種的趨向才能不背其義。啊啊！你們自以爲禮教之邦，神明之胄的先生們喲，你們雖是披了一身華美的外衣，你們的心地是早已腐爛如敗絮了，你們當反省己罪之不暇，那裏還有攻擊他人的餘地呢？

與裸體畫有密切之關係者，是模特兒，現在我也要連帶的論及。一般的人以爲做藝術家的模特兒是一種可恥的行爲，是與操皮肉生涯者同樣的卑鄙下賤，這是淺薄浮泛之談。我們如再過細的想一想，爲模特兒者以肉體之美顯示於人，當得是一種無上的光榮。而且因了她的肉體之美而使藝術

家完成偉大之創作，間接就是她在助人創作，她於藝術界功績之偉，是我們應當歌頌讚美的。我國之有模特兒祇不過三四年的歷史，當初怎樣怎樣的萌動起來，現在又怎樣怎樣的漸次繁衍開去，我都一一親眼見到。不過我總覺得做模特兒的女子，大抵都是為生活的壓迫或貪較豐的工資，不得已而勉強為之的，所以她們在做模特兒的時候，總不覺現出苦悶不安之狀，致研究者發生不少的障礙。我以為要使今後的裸體畫進步，做模特兒的女子不得不有相當的覺悟。

至于藝術家對於模特兒，一般人也都以製作時無關心的狀態辯證之。我以為這也不是徹底之談。藝術家之創作時全恃濃厚之感興，而此感興則起於對於物象之愛。所以我覺得畫家對於模特兒，與其說他是無關心，毋甯說他有熱烈的愛來得適當；而且這還不單是精神的愛，而是靈肉調和的愛。不過這一種愛到了某種程度而止，而且是永久成為想像的。藝術家由了這愛，才能得到無限的靈感而完成偉大之創作。高明的藝術家當不以余言

爲謬？

寫來不覺過多了，我將於此擱筆。然而回顧上文，覺得前後不免有自相矛盾的地方。前面我不是說起的嗎？我說做這篇文章的意思是想作爲一般誤解者的解釋，但是後面所說的，却仍是些不入耳之言，非但不能減少他們的誤解於絲毫，反更要增他們的仇視與非難，這實是沒有辦法的事實。不過我現在反覺得他們的仇視與非難爲不足慮。外界的刺激最是使我努力的興奮劑，那一個藝術家不是被當世所誤解的？時代是一個最嚴肅而明敏的裁判者，我相信陳舊的勢力不久定要淘汰，光明的前途終會隨着時代的陽光到來！

一九二四，十二，三，於上海。

藝術之都會化

我們若留心於過去的詩歌，繪畫等等的藝術作品，不論中外，我們可以看出一個共通點來，那便是他們所描寫的，幾乎每一首詩，每一幅畫都是屬於自然的風景的愛慕，這尤其是我們東方的藝術，與悠閒的大自然更有密切的關係。而那些藝術家的生活，亦往往遠避了塵俗，而投向那自然的山水懷裏，寄情詩畫，優遊自得，所謂隱士者，便是藝術家之流。

這是的確的，自然確能使我們陶醉。人間的社會是太繁忙了，太擾攘了，我們住在這裏面惟有窒息而死。我們倘若離開了繁囂的市廛，離開了嚷嚷的人羣，獨自走向近郊的平原，或是遠去名勝古蹟的所在，看見了山水的起伏，草木的蔥蘢，烟雲的變幻，以及點綴在這中間的茅舍古剎，田夫野老，我們的心境就要爲他們所引誘了去，忘去了現實一切的苦，而與那悠久的大自然作會心的微笑。藝術的起源是由於愛的活動，他的結果是安慰一切苦惱的衆生，那麼他所表現的，當然也傾向於優美聖潔的大自然去了。

但是我們倘若再一看近代的藝術，則這一種趨向却又漸漸的轉過來，換了一個方向，那便是近代的藝術，是慢慢的趨向於實際的人生方面，大都會的生活，便成了他們描寫的核心，簡單的說，便是由自然而走向人爲。單從繪畫方面來說，在文藝復興前後，被宗教或貴族所利用，描寫那些宗教上的事實或貴族們的 Portrait 的藝術我們不必去說他，自從自然主義起來之後，一般畫家，如法國

彌婁，柯勞，英國的透納等，都是以田園或山水的風景爲他們描寫的對象，而他們自己，也都是避開了大都會而度那平靜清苦的田園生活，但到了印象派的一羣畫家起來的時候，就有些傾向於近代生活的描寫，如曼納，莫奈，辟沙羅，竇伽輩，他們所表現的都顯然是帶有近代色彩的了。而其中最顯著的尤其是竇伽 Degas，他最歡喜描寫跳舞場，馬戲場，咖啡館裏的生活，他常用 Pastel 的閃動的色調與微顫的筆觸，繪那瓦絲燈光下的情景，表現出一種世紀末的悲哀，使人看了最是受着深刻的印象，與近代 Decadence 的詩人波得萊爾 Baudelaire 凡爾倫 Verlaine 道生 Dawson 輩的詩具有同一的精神，我們應當推他爲畫家中表現近代生活的代表。到了最近——大戰的前幾年——的藝術，則表現這一種近代生活的精神更加狂熱，青年作家羣起破壞傳統的藝術，像發了瘋一樣的渴慕近代生活，好像非此不足以表其時髦。未來派，表現派，立體派，Dadaism 的藝術，都是表現那種動亂的不安的，刺激的都市的情調，用了

那電車，汽車，大西洋的橫航船，飛行船，飛行機，活動電影，淫蕩的妖婦這些東西，來代替那些田疇，鄉村，水面，帆影，純潔的處女等等來作為畫面的題材，在技巧上，他們好用強烈的，對照的色調來破裂那以前的和平靜寂的調子。於是一羣的藝術家，他們都從山水懷裏跳了出來，聚集在大都會裏，到充滿着酒香肉氣的咖啡館，跳舞場裏，度那頹廢的，流浪的生活。

藝術上這一種由山野而都市化的趨向，並不是一時的突變，乃是其來有漸，是極自然的一種現象。我們若是費一點觀察去推究起來，可以歸納成兩種大原因。

第一種是環境的變遷。一是由於資本主義的勃興，大資本家起來，無數的小資本家都被打倒，以前在鄉村中的小手工業更是消滅於無形，一切生產機關，都歸納在大都會裏，一般的人便都不得不羣集在這裏面而仰重其鼻息，藝術家需要生活，當然也不能逃出此例。二是因為近代科學的突進，機械業的發達，化妝品，粧飾術，大商業的廣告術

的進步，一方面使大都會一天一天的增加豔麗，燦爛，引得一般人目迷心炫，像妖魔一般的有媚人的力量，而他方面更擴充都會的領域，漸漸蠶食到寂寞的田園，就是以前和平靜寂的田園也漸漸的都市化起來了，天真爛漫的鄉村中的處女，一旦看見了這樣的情形，也不知不覺的被引誘了去墮落了。

第二種原因是個人主義，個性主義的提倡。自從文藝復興以來，一向被壓迫着的個性遂被解放，反抗一切的壓迫而尊重創造，到了現在，更成了極端的個人主義，破壞一切的舊有的傳統，舊有的趣味，凡是一切新的，稀奇的，不論什麼都狂熱的歡迎。而他方面這一羣神經過敏的藝術家，受了資本主義的壓迫，而生出無限苦悶，於是拚命的要求肉的享樂想忘記了苦悶，酒精喇，煙草喇，咖啡喇，淫蕩的女性喇，愈是刺激的東西愈好，但因了刺激而疲倦，愈疲倦而愈要求刺激，甚而至於有人以醜的爲美的，以臭的爲香的了。像這一種近代人，他們對於素樸無華的田園當然覺得平凡而厭棄了，而他

們所表現出來的藝術，也當然是力求新奇的刺激的東西。

這一種現象究竟是進步的還是墮落的呢？道學先生一定要嘆爲世風不古了。但是我們在此却很難下恰當的批評，不過我覺得藝術始終是時代的反映，他是決不呆守在一條路上，應當隨着時代而變遷的。我們生在二十世紀的近代人，當然不能再留連那過去的廢墟，另外要創造出一條新的道路來了。以前的藝術是看重情感 Emotion，而現在的藝術則力求情調 Mood 之象徵，大都會裏的情調最是新穎，最是複雜，無怪這一羣藝術家都聚集在這裏面去探求 Inspirasion 去了。

以下我想把大都會的生活所供獻於藝術家的地方略略的說一說。

從色彩方面來講，以前的藝術，他們的表現能力無論如何周到，但用色總是灰暗無光，死氣沈沈，毫不能給我們以快感，到了近代，便起了一個反動，無論光部與陰影部，他們都力求鮮明燦爛，能使人起明快的感覺，這便是根據于前面所說的

近代人拼命要找尋刺激的心理。大都會所給與我們的，不消說，便是一個五光十色，像萬花筒一樣的集合體，譬如上海，可說東亞有數的一個大都會了，我們若跑到南京路，外灘，虹口那一帶去，則各種奇特刺眼的色彩，真使我們的眼睛應接不暇，例如大商店裏的窗飾，汽車馬車的油漆，活動寫真的大廣告，太太小姐妓女電影明星的綢緞的衣服，都好像在那裏競奇鬥豔，互相比賽的樣子，這樣的情形，在小縣城和窮鄉僻壤的地方是無論如何夢想不到的。

其次，近代的藝術的精神是動的表現，所謂繪畫的音樂化，就是這一層意思。至如未來派要表現汽車的速度，畫一只馬生幾十條腿，尤其是極端的例證，這一種作風，描寫大都會的生活最能顯其特長，這裏所要注意的，便是應當在雜亂中找出秩序，在運動中求出節奏，譬如在南京路五龍日昇樓那一個中心點的地方，儘管人山人海，車如流水馬如龍，但我們若是深刻的去觀察，則自然有一種節奏在裏面，像一闕極雄壯的交響曲。

鄉村中生活，每日所見所聞的都是一樣。過一生好像是過一日，這是多麼單調而平凡，但是大都會裏供給你娛樂的地方是異常的複雜，美術館，音樂會，展覽會，電影劇場，跳舞場，這許多娛樂的地方，他可以使你嘗到不盡的趣味得到無限的靈感，你若是坐在咖啡館裏，定可遇着那十七八歲的處女，在紅燈綠酒之下，細細的對你追述她已往的 Romance，你若住在大旅館裏或是到公園中去閒步，一定可以遇到各種色彩不同的人種，感到一種 Exotic 的情調。而住在都會裏面，有時候生起懷鄉病來，這一種美麗的憂鬱，亦是常能啓發詩感的。

我們若是從反面來看，看出大都會生活之下所產生出的種種罪惡來，這種罪惡對我們非但無損，反而能供給文藝上以許多新鮮的材料。這一種罪惡真是黑幕重重，數不勝數，我現在且舉出幾種含有藝術趣味者來說說。

第一，都會生活中最顯著的現象，是看重肉，人的至高的靈魂幾乎沒有了，對於戀愛，他們完全

改變了以前貞操的觀念，不但是沒有處女，連處男也很少了。所謂巴黎式的戀愛，每個男子至少有兩個情婦，每個女子也至少有兩個情夫，而吃醋爭風的事也更加劇烈，總之，他們在男女之間，不重精神上的感情，而惟肉慾是圖，所以他們失了戀也沒有甚麼悲痛，再可以去找求，等到厭了仍舊可以棄掉。

第二，墮落的女子日見增多，本來在鄉間極純潔的處女，因慕都會的繁華，不甘清貧，於是離了可愛的故鄉，投奔到都會裏來想找求職業，天真爛漫，一點不知道甚麼，一旦遇着經薄的少年，便以赤誠相待，把整個的心完全交給對方，不知對方原是抱了一個好玩主義：誰把他當作一個終身的伴侶看，於是漸漸的被厭棄，但戀愛的惡之果倒結出來了，社會上都輕視她了，職業又找求不到，沒有法子，只好墮落為娼妓，賣淫，縱情於煙酒，害了梅毒，終至夭亡而死，這一種可憐的情形，是文藝家所最應注意的。

第三，大都會裏無產階級的悲哀，比較鄉間的

農民更爲苦痛，他們壓迫在資本主義的威力之下，不敢抬頭，住在像豬圈一樣的貧民窟裏，呼吸在煤氣瓦絲充塞着的毒空氣裏面，永遠不得自拔，我們要救出這無數受苦難的同胞，惟有藉文藝家描寫的力量，將他們的慘痛一一表現出來，公布於世人，使他們感動了羣起而反抗資本制度。

我們中國歷代的藝術家，大都是一批高蹈派的人物，他們都是遠避了現實生活，而避居於山林之中，所以他們的藝術往往與實生活沒有關係，其趣味也不免感單調之弊，現在受了時代的影響，也漸漸的趨向到都市方面來了，只看現在的許多新派的文學家藝術家，大抵是聚集在上海北京廣州這幾個大都會裏面，描寫都會生活的作品，如郁達夫的“沈淪”，“銀灰色釣死”，“春風沈醉的晚上”等篇，都是含有極濃厚的情調，爲我國歷來文學中所從未看到的，繪畫上這種作風時常可以看到，這實是一種極好的現象。不過我以為藝術家在大都會裏生活，要和平常人有點不同，決不可身入其中，與世浮沈，他是應當站在批評家的地位上，以冷眼

的觀察，對於社會下深刻的批評，他是一鬧中取靜的人，他是一衆醉獨醒的人。

一九二六，六，五，在上海。

近代藝術的趨向

近代藝術的趨向，我們可以說，便是由客觀的表面的描寫一變而為自我的內心的表現的一種趨向。既然是自我的內心的表現，不消說，他們所表現的，當然是不像以前的什麼古典派，寫實派，有一定規律的束縛，乃是各人自由走各人的道路的。那麼，我們若要籠統地，概括地，在他們的思想方面，技巧方面，要說出一種趨向來，不是一件極難棘手的事嗎？然而我覺得，近代藝術的趨向，雖是

變化萬端，然而他決不如像太陽的輻輪，每一條光線的距離愈走愈遠的；却是像無數的川流，同發源於一個高原，分歧四流，經過莽莽的平原，而終匯聚於大海的一般，所以他們表面上的形式縱各不同，而實際上却同在向一個目標進行的，我們只要把那發源的地方尋出來，再推求到他們同在進行的目標，則近代藝術之趨向，不難顯然而知。

我們要說明近代藝術的趨向之先，不得不先將以前的藝術的情形，略為說幾句。藝術的起源究竟如何，學者雖各異其說，有說是裝飾的，有說是遊戲的，總之，原始時代的人，生活簡單，在他們田獵網罟之後，精神有了豐餘，就想向外表現出來，於是就有了彫刻與繪畫發生，他們的動機，不過是為滿足自己的欲望，是無所為而為的。所以埃及印度等古代的藝術，到現在看起來，猶覺生氣勃然，靈感活躍。其後基督教的精神瀰滿全歐，藝術便為教會所利用，不過成爲一種宗教的附屬品而已。經過這中世黑暗時代，到了文藝復興的時候，達文西，密開郎，韋斐爾諸大家出來之後，藝術才漸漸

脫了宗教的羈絆，而復歸到希臘羅馬時代的精神，然而他們的取材，大抵以古典是尚，他們的技巧，也脫不了一般的的美的公理，其後代相研究，後起作家，每多發前人之所不及，浪漫主義起來，排斥古典的題材，而代以英雄美人的奇蹟；自然主義勃興，其取材更為廣汎，其畫法亦較自由，藝術便漸漸與自然人生相接近，時當十九世紀之中葉，科學的發達到了極點，一切的學術都受了科學的洗禮，藝術也不出此例，則結果便發生了印象主義。印象主義是根據光學的發見，一洗從前暗黑的畫面，而為光明燦爛的色調，可謂在繪畫的技巧上，開了一個新紀元。

然而印象主義到了極點，便有了新印象主義，全失了自我內心的表現，純為客觀的外象的描寫，其結果不過成為科學奴隸，和藝術真真的意義相差太遠了。發極必反，則正如哲學到了實證主義以後，便有了柏格森等形而上學的反動，文學到了自然主義以後，便有了梅德林克等的神祕主義象徵主義起來一樣；印象主義到了極點之後，便有塞尚

納，文谷訶，哥更等的後期印象主義出來了。

自從後期印象主義起來之後，一變以前的畫風，由客觀的而為自我的，由分析而綜合的，而利溼的印象而為永恆的實在，此後畫家，大抵是受了他們的影響，我們只要是稍為頭腦清楚一點的，一翻到近代作家的畫集，便可以了然於心。二十世紀的藝術雖變化萬端，然而他們的精神大抵是脫胎於後期印象主義的三大家而變本加厲者，我們若是說：近代藝術是起源于後期印象派，亦不為過言。

後期印象派和以前的畫派，還有一點不同的地方，就是以前的畫派，必定是先有了許多意志相投的同志，不期然而集合起來，討論，研究，於是才有畫派的形成，像法蘭西的印象派，英國的拉斐爾前派，都是如此的；但後期印象派却不如此，他們並沒有甚集合，也從沒有過主義的標榜，因為這幾個畫家，他們都具有孤獨的性格，各人都遠離了羣衆，自己去走自己的道路的。像塞尙的畫面上多團塊，谷訶則常用線條，而哥更則帶有東方的裝飾感

味，這是最顯而易見的證例。

不過，他們在表現的方法上，雖然各人具有不同的面目，然而他們對於藝術的根本見解，却是不謀而合，這只要在他們的作品中，便可以找出來。他們的共同精神在那裏，前面已經說過，就是由再現的而為表現的，由刹那的印象而為恆久的實在。這不僅塞尙諸人如此，近代的藝術家，大都是具有這樣的精神，所以後期印象派，從狹義方面講，好像是專指塞尙，谷訶，哥更諸人而言；廣義的講起來，凡自印象派以後起來的各種新畫派，都可以隸屬於後期印象派之中。

第一，要說到由再現的而為表現的，這一層早經許多人反覆說過，那便是說以前的畫家，大抵以摹仿自然為能事，凡是我們眼睛所能看得出來的，便毫不加以修飾，如實地把他描寫出來，這便是再現，但這對於真真藝術的意義是錯誤的，藝術的意義是在表現自己的心像，我們心目中所見到的自然，已經有我們自己的人格融化在裏邊，我們是在對像中看見了自己，所以自然的像不像，不是那麼

重要的事，重要的是畫中的形色，能否適合於我們自己的心的需要。這一種傾向到了極點，則為康丁斯基 Kondinsky 所主張的構圖主義，康氏反對藝術家以自然為作畫的對象，所以他的畫面，全是由各種抽象的形式 Abstract Form 集合而成，如音樂中的作曲一般，用了各種高低不同的音連接起來，自然得着精神上調和的效果。

其次是表現永久實在性。印象派的畫家，以為自然的存在，頃刻萬變，我們若是要把他全部詳細描寫出來，是不可能的事，藝術家的使命，在貴乎捉住刹那的印象而將他具體化，這對於以前的藝術，可說是一種新的開展，但他們的流弊却是把自然的實質失去了，缺少了永恆的實在性。原來藝術有三種要素，一是表現自己，二是表現時代精神，三是表現永久的實在性，這第三種最是藝術的本質，是屬於不限個人與時代的共同精神，具有普遍妥當性的，藝術倘若祇有前二種要素，則不過是取得一時的風行，惟第三種要素，其價值乃能待之千百年之後。塞尚諸人，便看到了這一層，他們捨去

了自然的外觀，而專用其耳目於自然的內部精神，所以我們看到他的畫，最先注意到的，不是光，而是自然的實質和力量，因為光是剎那的，只實質和力量才是永久不變的東西。

上面所講的是偏於理論 Theory 方面，與理論相對待的是技巧 Technique，有許多人，以為近代的藝術着重內容，輕視技巧的，其實這是誤謬之談。內容與技巧實是一物的兩面，絕對不能分開的，內容由技巧而表現，技巧因內容而充實。近代的藝術並不是沒有技巧，却是改變了一種新的技巧，這新的技巧是怎樣的呢？以下我就把我所知道的大略的說一說。

一，平凡化 以前古典主義浪漫主義的藝術，他們的取材，前面已經說起過，大抵是以希臘古代的典型，神話的故事，以及英雄美人可泣可歌的事實為題材，好像拿藝術當作說明事實的符號，而失了他本身的價值。近代的藝術，其取材力求平凡，常人所不經意的東西，藝術家能在這上面找求他的美點出來，所以雖然是一張食棹，幾個蘋果，

也能看出他生命活躍的地方。

二，單純化 這便是根據上述永恆的實在性而來，自然的形色，本多紛繁，我們若將他盡行收在畫面，每致妨害全部之統一。我們應當大膽的把許多不重要的枝節割愛，使其從屬全體。所以畫面是顯出很單純的，而却是元始的本質的。

三，音樂化 一切的藝術都應當音樂化，這是近代藝術界最高的呼聲，因為音樂的價值最是屬於本身的，他全由高低的節奏，而使精神起適當的諧和。我們的繪畫也應當有這樣的努力，自然界的色相，本是具有韻律的，不過常人不能看出他，就形的方面講，這一個形與那一個形，並不是各自分離獨立的，乃是互相錯綜，具有密切關係的狀態；就色的方面講，則明色如音樂中的高音，暗色如低音，明與暗之比，或者為對比，或者是調和，而自然具有一種韻律。這種韻律，便是近代藝術家所最努力追求的地方。

四，稚拙感 這是根據以上的幾種努力而自然生出來的結果，本來每一件事物到了完全無缺

的地步，便覺得索然無味，但倘若有幾部分缺陷的地方，倒覺得新鮮可愛。表現工夫的純熟周到，本是學院派畫家所最努力的地方，但近代的畫家，因為他努力於畫面上更重要的部分，所以在輪廓線方面，往往是顯出生硬稚拙的地方，好像是初學畫的小孩的塗抹，但這於畫面非但無損，反而能增加元始的天真的趣味。

總上所述，我們可以得着了一個結論，那便是近代的藝術，是真有一種復反到原始時代的趨向。藝術的價值本來在他本身的，後人不察，往往被他種權威所利用了，於是漸成了一種說明事實的東西，他的價值便存在於所說明的東西上面，這是藝術的墮落。現在我們是覺悟了，我們應當努力把這價值復返到元始時代的精神上去。不過這經再番磨練後的藝術，與純粹的原始藝術却又不同，這可說是進了步的原始藝術。

新的國畫

我很歡喜，現在我們藝術界裏的許多同志，不但對於外來的新藝術，有所努力，而且更進一層，還要想把我們固有國畫的價值，用新藝術的見地，再來重新估定一下了。這是何等偉大的事業！而且在時代的要求上說，又是一種何等重要的工作！但是倘若再費一點工夫，去觀察觀察我們國畫界裏的實際情形呢，却又不覺使我大大地失望了。他們仍舊是故步自封，在那里走那前人已經走過的道

兒，而與我的現實生活，不知相差了幾千萬里路；春秋已高，形將就木的老畫師，我們不必再去責備他們了；溫文爾雅，還在那兒做風流才子好夢的遺少們，我們也不必去責備他們了；我們怪只怪的是現在自負於革新精神的國畫團體裏，他們非但絲毫沒有開闢一點新的途徑，而且正還在那兒和上面所說的兩種人物取一致的行動呢！只要踏進他們的陳列室裏去一看，所感覺到的，只是些古色古香，而與現實生活，總看不出有什麼關係來；使我幾疑置身在唐宋元明的古皇朝裏，而錯把那些作品的作家，當作是方巾寬衣的一流前代人物了。

藝術的表現，固然不必為題材所束縛，我們在畫面上所用的題材，不過藉此來表出我們的內部的精神活動，於題材上并不要含有什麼意義，題材上含有某種意義的繪畫，不過是些淺薄的功利主義的勾當。不過我們要曉得，所謂做藝術上主要元素的情感，並不是空幻的，也不是摹倣的；却是現實的，具象的。宇宙間形形色色，接觸到我們的感官裏，而應響到我們的精神作用，因調和或不調

和，於是生出種種愉快，悲哀，憤怒，和暢，清幽，悲壯……的種種情感來，這種情感雖然是出於我們的精神作用，但在這時候，却只覺得物象上本來具有這樣的情感，於是就和他表無限的同情，而不知不覺的將他表現畫面上。所以這畫面的物象，是經作者的情感——人格——融化過後的物象，也就好說是作者當時情感的象徵。因此，我們可以證明，真的藝術品，他所表現的情感，都是由現實生活中所感得的，我們有怎樣的感覺，同時就生起怎樣的一種情感；所以藝術家他雖不必受時代所束縛，而他所表現的，却在無形中都是些時代精神的反映，——也正惟他能表出時代精神的，才能算得真實的藝術品。

前代的國畫家，在這一層上，他們雖然沒有注意到，但是恰能暗暗相合。他們的藝術態度是非常純正的，並不如在歐洲中世紀以至文藝復興期時代的藝術界，專為基督教的題材所束縛的；也不如現在的一般插畫家，專為金錢或名譽的魔力所束縛的；他們只是放浪形骸，接近自然，將他們由

物象而感到的精神活動，赤裸裸地表現出來，就算完事了。那時候，在深山幽谷中徘徊着的，都是些道裝扶杖的人物；在江邊湖心中泛蕩着的，都是些風帆，扁舟；在綠楊影裏隱現出來的，都是些樓台亭閣；在庭院栽種着的，都是些松竹梅蘭……。因此他們在畫面上所表現的題材，也自然只有些道貌矜矜的人物了，也自然只有些風帆，扁舟了，也自然只有些樓台亭閣了，也自然只有些松竹梅蘭了……這正是那時的現實生活的真實表現，我們應當極力尊重而保存起來的。

不料他們生出了些不肖的子孫，不曉得把祖先的遺業光大起來，發揚起來，却只知道一味的將遺留下的一點產業，來揮霍揮霍，不把家產蕩盡還算是極傲倖的事，更安望其能有新的事業創建呢？人事的興亡，時代的變遷，真使人有滄海桑田之感！而他們在繪畫上所表現的，却仍舊是些古代的遺留品。方巾寬衣的人物仍舊是方巾寬衣，撐風篷的船仍舊是撐着風篷，綠楊影裏的樓台亭閣仍舊是樓台亭閣；固然這些東西我們現在還可以感到。

但除此以外莫非再沒有新的事物感到了嗎？我們固然不必去禁止他們去表現這種東西，但除此以外是不是絕對沒有別種對象可表現的嗎？

好了！好了！我不必再這樣苛刻的去問他們了！還是去尋尋那種原因在什麼地方？依我區區的眼光，可以看出兩種原因來：

一，不用說，當然是摹仿古人作品的結果。

二，要表現有詩意的畫境。

臨摹之不足取，時人已論之甚詳，我在此不必再來有所贅述，現在我且把表現詩意這一層來說一說。不論那一位現代的圖畫家，你倘若去問他：“爲什麼你表現的人物都是些古裝的，建築的都是些茅屋，亭台，交通物都是些風帆，驢車……呢？”他可以不費躊躇的回答你：“這才是有詩意的畫境啊！這才是有詩意的畫境啊！”固然，畫境不可不有詩意，詩意就是作者當時感到的一種情調，在畫面上說，就是靈感的流露，所以沒有詩意的作品，便好說是沒有生命的作品，但是我要問問，所謂詩意，是不是固定的？有一定型式的，斜風細雨的時

候，我們固然可以感到一種詩意，疾風暴雨的時候，我們未始不可以感到一種詩意；黃昏時的斜陽景色，我們固然可以感到一種詩意，中午時強光下的景色，我們也未始不可以感到一種詩意；推而論之，風帆，板橋，茅屋……我們是可以感到詩意的，而那些汽船，火車，飛機，洋樓，在某種時候，我們亦可以感到詩意——注意：我並非一定要他們去表現這些東西，在此不過舉一個最顯著的例。我們的時代，逐漸在那里變化，二十世紀的時代，是一個動的，物質文明達了極點的時代，我們在日常的一切感覺，也不斷的在那里創新，我們的生活，也沒有以前那麼單調，那麼平凡了；我們對於過去的所謂詩意，已經感到不滿足了。我們要從新的物象，新的感覺中，去尋求新的詩意，新的情調了。我年青的國畫家呀，你們莫再困守在這固有的詩型裏呀。

方今對於國畫之非難者，大約都持有兩種最大的理由：第一，說國畫是不合於科學的方法，如輪廓之不準確，光暗之無分別，遠近之不合於透

視，色彩又太單純，於是極力想把西洋畫的方法，與我們的國畫合起來，以另成一種折衷派；第二，說國畫中所用的材料，太簡單了，不足以充分表現物象，於是急急乎想把西洋畫中的材料來替換了。但我以為這兩層都不是十分重要的事，因為充其量，也不過能夠把對象描寫得十分準確罷了，但像不像的問題，藝術上原不能成立。藝術上所最重要的，却是由對象而引起之內部生命，所以我們要改造國畫並不在於那種地方，——偶然感到的明暗的美，將他表現出來，也不要緊；偶然用西洋畫的材料繪國畫，也是意中事；不過切不可有拘束——最重要的却是藝術態度之變更。現在一般國畫家的態度，是摹仿，追慕，幻想……而與現實生活離得太遠；不是表現現實生活藝術，却是些虛偽，造作，沒有真實情感的藝術，所以我們應當把這種態度改變一下，從摹做到創造，從追慕到現實，從幻想到直感。在消極方面說，我們固然應該脫離一切固有的題材，固有的詩意；在積極方面說，現代的青年國畫家，更應當有下面兩種努力：

一，從新的事象，新的感覺中，去尋求新的詩意，新的情調。

二，創造新的技巧，去表現新的畫境。

抒情的繪畫

藝術是真美的創造，而並不是自然的摹仿，藝術家是偉大超越的創造者，而並不是摹仿一切自然的肖子，摹仿自然的藝術已經成了過去的骸骨，二十世紀是藝術解放的時代，是藝術向自由之路創造的時代。

然而現在我們的藝術界，卻都還在做摹仿自然的工夫；我們的所謂藝術家也都在竭忠盡孝地做自然的肖子，不論是詩歌，小說，差不多盡是一

些日常生活的記事，淺薄的風景之敘述，令人一望而無餘味。至於繪畫，這一種傾向似乎尤其顯著。我們不論走到那一個展覽會裏，所看到的，除開極少數的作家之外，大抵不出於自然和裸體女人的臨寫，一條線只是某物的輪廓，一筆顏料只是某物的色彩，我們如果更要在這中間尋求線的意義與色的韻律出來，那就無異於在沙漠之中想尋求一滴甘露。

本來這種傾向在我們程度幼稚的藝術界裏原是必經的過程，未來的偉大正是從此開闢，真美的創造正要在此地建築起有力的基礎。不過我所希望於我們的藝術家的：決不可以此而就滿足，僅僅固守於自然的樊籠之內終不失是自然的奴隸。而且藝術的創造若祇求自然的再現，實是種徒勞的工程，我們又何必特費如許精力與時間去多事呢？

所謂真美的創造，是不是跳出自然之外去塗抹些奇特的畸形？是不是憑了空漠的幻想去杜撰些荒誕的事實？這都不是。無意識的塗抹與空漠的幻想離開真正藝術的意義不知有幾千萬里路。藝

術的真髓，乃是由一部分的描寫而暗示到全部，乃是由死的物質之中吹噓出活潑潑的生命，所以他是決不能離開自然，而要在自然之中更求出自然以上的東西——那就是作者因自然而引起精神生活的抒發。要這樣，我們才可以在線裏看出更深刻的意義，在色裏看出更豐富的情調；要這樣，我們才可以不一望而無他物，而更感覺到畫外的畫，低徊於無言的詩意中；要這樣，才是真美的創造！

我們要求抒情的繪畫，全恃作者的豐富的想像力Imagination，想像為一切藝術的酵母，一切藝術的源泉，已是不可磨滅的事。藝術有了她，纔能自無而創造為有，纔能由一小部分而暗示到全部想像，並不是荒誕無稽的空想，乃是由現在的印象與聯想的結合，譬如我們在靜物寫生的時候，繪一束嬌嫩的鮮花，在一般人的目光之中，不過是些多曲線的輪廓，粉紅與淡黃的色彩，與明暗陰影的變化。……倘若由這樣的淺薄的觀念而表現出來的東西，充其量，只是一點表面外形的相似，色彩和筆觸的堆積；作者既如匠人般的照例工作，觀者

亦不能得到深刻的印象，而沒入於藝術之中；也決不能在那花葉之外，領會到其他的含意。然而在高明的藝術家就不如此，他是富於想像力的，他看見了鮮花，不但那多曲線的輪廓，粉紅與淡黃的色彩，能給他以美好的印象，他同時更會因此想像到清芬的芳香，又會想像到開放那種花朵的春光明媚之中，一叢一叢的嫩綠的葉瓣之間，萬花如天上明星般的綿綴着，多情的蜂蝶在旁邊舞蹈而歡躍，再進一層，更會想像到如花的人面，青春的年華，那是怎樣的美妙溫存！又是怎樣的富有詩趣！因此就構成了這花的美感；由這樣的美感而表現出來的，我們看了所得到的印象，就不祇花的外形而已足，我們更能在外形之外，感到一種不可捉摸的微妙的詩意。

這樣的例在風景畫中更為顯然，偉大的自然，因朝夕的不同，陰晴的變化，與夫四季氣候的推移，他是常能給人以清新的情調，又常能啓發人以美妙的想像的。譬如在江南暮秋的時節，在斜陽一抹的日暮，作畫在殘荷衰柳的河畔，在一般庸俗的

作家的心目之中，也許只能知道遠近的色彩是怎樣，高低的輪廓是怎樣，天空應如何的描寫，湖水應如何的煊染。但在想像力豐富的作者決不以此而就滿足，他不但對於這玫瑰似的落霞，隨風飄拂的柳絲，與遠山中不絕如縷的烟黛，作悠遠的遐想；而且更進一層，覺到如此境地，如此情景，倘有那失意的青年，多愁的詩人，到此徘徊躑躅，他將見了這老去的木葉而傷懷，對了這悠久的湖山而興嘆。……作者因了這樣的想像，自己也好像沒入於那詩意之中，與之同其悲歎哀樂，由這一種悲歎哀樂的感情，藉了色彩的韻律，調子的高低，有意識地表現出來，那就自然而然有一種幽妙深刻的意境含蘊在畫中，而成爲抒情的繪畫。更明顯一點的說，就是我們的繪畫不可以忘了詩——詩意與詩境。有詩意與詩境的畫，才能使我們興起美的情調，而且永遠能在我們的心目之中迴現。

我們看到西洋藝術上不朽的作品之所以成爲偉大，所以永久能不減其價值而亘古常新的原故，決不僅僅在乎表面的形色，而實在乎那形色之內

含有永久不滅的內容，自然主義的繪畫，雖然以刻意再現自然為能事，但是我們一看彌勒與柯勞 Corot 等的風景畫，則作者優美豐富的情感，顯然可以看得出來，印像派中如雪斯雷 Sisley 羅諾阿爾 Renoir 等的風景和人物，也很有抒情的意味；而這一種傾向，實現得最顯著的，則莫如象徵主義中羅東 Redon，羅東的作畫，是憑了他的靈感，以會得未知的世界；就外界的自然，而趨向想像的再現；所以他的作品，一線一色，沒有不是深密的體現，自然內蘊之美的暗示，我們看到他的畫，有如聽到幻美的音樂一般，能遊心於模糊憶憶的世界之中，這都是他們能運用豐富綿密的想像的原故。

我們現在的藝術界所以只有一些一望而無餘味的自然的摹倣，所以不能有抒情的創作出來，六抵是因為作者想像力太薄弱的原故，想像雖有賴於天才，但也可由努力而得到相當的成功，我願我們的藝術家三復思之。

安樂宮觀畫述感

今天正是清明日嘍！清明是人間最藝術的一個節令，在這不寒不熱，欲雨還晴的時候，包含了多少柔媚不盡的情景。馬嘶芳草，玉樓人醉，江南路上，踏滿了麗人的芳踪：綠楊叢裏，時見游子之鞭影。總之，自從東風解凍以來，直到這時，可說與陰慘的殘冬完全宣告脫離了。所以我在那過去的許多清明節裏，那一回是怎樣經過怎樣的，至今還能依稀的回想出來，縱令這回想每多苦樂之情，然

翻却一樣能使我增加許多的幻想與無限的悠思。

但是今天這清明節又怎樣想法過去呢？到杏花村裏去買醉麼？到桃花塢前去踏青麼？然而我並沒有恣歌攜手的侶伴，新近更因為某種的原因受了一次極大的刺激，所以這些人間的樂事我什麼也打不起精神來幹。但悶在這狹隘的室中終覺難耐，而大好的佳節又豈可隨意辜負？我終當想一個法子來消磨過去的嘛。

哦，我想起來了，那黃浦江畔的安樂宮中，不是今天有一個規模宏大的洋畫展覽會在舉行嗎？我也是研究洋畫者之一員，有此佳會，自當躬逢其盛，於是我在那黃沙滾滾的馬道上信步踏去，我終於走進了平時不容我踏進一步的安樂宮中。

在會場中遇到了許多朋友，朋友要我做篇批評，他對我說：現在的藝壇寂寞極了，我們應該想法來振動他一下，來驚破這寂寞，所以既有了展覽會，批評的文字是不可少的。

慚愧慚愧 我何敢担任得起做批評呢？第一，

批評者的學識，見聞，應該比創作者更廣博，更豐富，那麼他的議論才是精確得當，而能博羣衆之信仰。然而這次展覽會裏的作者，他們或是遠涉重洋，曾窺探海外美術之精髓的藝術家，或是積十餘年研究之苦心國內負有聲望的藝術的先驅者，這不出國門一步，目光如豆的我，這追附驥尾的我這藐乎小子，更那有正確的眼光來批評他們的創造品呢？其次批評家應當是一個公正的裁判者，要做一個公正的裁判者，須具有兩種條件，一是須具有袒白的心懷，不偏不依的態度，就是他筆下的是非，不以私情之利害關係而顛倒；二是須站在科學的立腳點上，以純客觀的態度審查作品的真偽。對於前者，我自問還能夠辦得到的；至於後者，那我祇有敬謝不敏。這幾年來的生活，是純以感情的衝動來作中心的，我的意志太薄弱，我的情感太強烈了，我對於一件事物，好起來好到極點，惡起來也惡到極點，朋友們都是這樣的講我，便是我自己也是這樣的覺到，照這樣的生活態度，與科學家的精神不知道相差了幾千萬重。以這種情感放縱的狂

奴，而要做純客觀大公無私的批評的工作，這是與叫暗鳴咤叱的張飛來，結算年底的總帳同是一樣的會大錯而特錯。啊，我想到這裏，別說不敢做批評，連筆也沒有勇氣提起來了。

然而朋友的要求終不可却，我當時竟不知不覺的答應下來了，沒有法子，我祇得勉強的提起筆來，寫寫我對於看了這次展覽會的一般的感想罷。

我看到這次的展覽會，使我不覺回想起來我們過去的洋畫界。我們過去的洋畫界是怎樣的呢？十餘年來，因少數的幾個先驅者的奔走呼號，大有風起雲從之勢，研究的人是一天多似一天，作品的質量也一年一年的改換面目，這不可謂不是一種極好的現象。然而我們試再回頭一看，看看這種現象究竟能否使我們滿足，我想決計是不能使我們滿足的吧。我所最不滿足的便是表現力的薄弱，他們所表現出來的物象都難以給我們一個真實的感覺，我們的繪畫縱然不必與自然酷肖無異，然而繪畫的使命是在將自然的特質與美點更顯著有力的

表現出來，這是誰也承認的事，因之這表現力對於我們研究藝術者的重要無異於生命之需要血液，血液之多寡可測驗生命之健康與衰弱，同樣，表現力之強弱也可以看出藝術的高下。本來藝術之構成，是分開內容與外形的兩面，所謂內容，便是作者因外物而引起的情感與思想，外形便是表現的技巧。其實內容藉技巧而表現，技巧因內容而充實，所以祇是物的兩面，而絕對不能分開的。不過我覺得情感與思想是每一個人都具有的，藝術家與常人不過是數量上多寡之不同，悲歡離合的情緒，美醜賢愚的判別，凡是人類都是具有，而為什麼村夫野老永是埋伏在心底，詩人畫家便能在他們的腕底成為千古傳誦的佳作？這就是藝術家有他獨特的表現力的原故，這表現力則全恃技巧之修養。所以我以為技巧的修養尤其是藝術家所畢生努力的事，有了精美的技巧，則更能增加內容的完善，而技巧的修養不深的藝術家，他的作品縱能轟動一時，而終難得永久持長的價值。

我們新興的藝術界，正在抽芽發萌之際，不幸

就受了一些虛空的高調之毒，而把那方興未艾的銳氣不免有些阻礙了。他們大抵是受了似是而非的哲學的空論與西洋最近流行的新派畫的主張的影響，以爲藝術便是作者情感狂熱的流露，是生命燃燒的活躍，以酷肖自然爲恥辱，以注重技巧爲鄙陋。是的，藝術的真義本來不是僅僅自然的再現，藝術的成立也不全恃外形的修飾。然而他們崇拜創造，而不知創造者的工程是怎樣的艱巨；他們希望偉大，而忘了偉大的製作是經過怎樣的苦心，所以他們的製作每多粗率疏陋，令人一望而無餘味。這樣的傾向，以一般青年作家爲尤甚，老實說，我以前也是其中之一，所以對於那作品中所發生的弊端是很明白的，現在我略略的寫出幾點在下面。

第一是缺少質的感覺。自然界的各個物體，他所給與我們的感覺，不僅是色相的差異，在性質上也自呈其各個之特質，而正惟因其有各個特質，才能引起我們複雜的美感。所以洋畫本身我使命，這物體特質之表現是最緊要的一種。然而我覺得我們一般的作家大概是不甚注意的，試舉一例，譬如

我們描寫女子的肉體吧，女子的肉質是如何的柔美，如何的細膩，而在空間遠隔的視覺上，尤其能給我們以溫柔順適之美感。那麼我們描寫的時候，宜如何的細緻，如何的柔軟，這是不待詳言而已明。然而我以前所看見的人體的作品上，總覺得失去了這特質的美點，因之有絕世的女郎而變為強盜婆，羊脂白玉似的肌膚而化為石彫木刻之讖。這不過是最顯著的一例，其他的也大抵如此。

其次是面的表現之不充足。洋畫是在平面上現出立體的感覺，這是稍稍涉略過一點洋畫的人也都知道；便是我們的新興藝術界，也都是知道在這一方面努力的。不過我總覺得一般的作品，他們對於面的表現，祇能到了現出而止，而不能有充分的表現，我們現在也拿描寫人體來作例吧，人體的構造是比甚麼都複雜，而尤其是在面部，幾乎無處不呈其不同之狀態，我們表現的時候，宜如何注意其調子之高低而將他元味充分地表現出來。然而我屢次看見許多的肖像畫中，大半只一些平塗的輪廓，不但是微妙的凹凸難以顯現，甚至有鼻部不

能表出其隆起者，這也不過是一個最顯著的例，其他的亦不免有同樣的弊病。

最後便是表情的薄弱了。這裏所說的表情，並不只指作者主觀的情感，乃是我們所描寫的對象在或一時間內所呈露的情感或者也不妨說是作者的感移入到對象中而生起的。我們所描寫的對象之中，以人的表情最為顯著，不論是喜怒哀樂，不論是嬌，失戀，愁，嫉妬，懷舊，鄉思等等複雜的感情，都可以在他們一舉一動，一顰一笑之間看得出來。我覺得藝術家最可貴的特長，便是能將這對象中片時的表情捉住了而活現在畫面，那達文西最著名的傑作蒙那利沙 (Mona Lisa) 中所表現少女的微笑，不是已被世人看作藝術界千古不解之謎的嗎？此外無論是花木，山川，烟雲，鳥獸之屬，我們只要稍稍下一點深刻的觀察，則可知道大地山河，無一不是多情善感的種類。而我們試再一看世特名家的作品，則又可知道他們是怎樣的努力在體驗這一種表情。但回頭一視國內的所謂洋畫，却不禁令我們自慚形穢，我們所表現的不過是

些木偶似的形式與概念的色彩，而不能在這形式與色彩中象徵出特殊的情調與不同的現象。因此我們如果要看一個作家的作品，看一千幅和看一幅沒有兩樣，這其間最主要的病源，我覺得是色彩的不善於運用。自然界的情調因四季陰晴而不同，其色彩亦隨之而變化，所以每一種特殊的情景必有一種特殊的色彩可以象徵出來。自然界的色彩太變幻離奇，而我們所用的顏料又太少了，所以這其間全恃我們的善於運用。善於運用色彩的，他能隨對象之不同而異其調子，而且能使人不能明辨他所用的究竟是那一種。然而我們的作家却大抵是為色彩所用了，他們並不明察對象究竟是怎樣，而拿了自己心目中已存的色彩無意識地去表現，而他們又大都是傾向於鮮明強烈的一方面。因之在畫面上所呈的現象，便祇有一些生硬的原色的跳動，而找不到我們所欲表現的特殊的色彩。

前面所說的不過是最顯而易見的幾種，此外如輪廓，結構，也儘多疏忽簡陋的地方，我如今也不必一一多說了。

以上我不過是略述過去的情形，並不是指這次展覽會而言。這次展覽會的出品，我覺得這種缺點是很少的了。這幾位作家，在表現的技巧上都是極有修養的，而且都是在正當的道路上向前進行，我知道他們前途的希望正是無限。內中我最滿意的，是汪亞塵氏的人體肖像，如“C女士肖像”“凝視”“奏曲”這幾幅，他的表現的方法與運用的色彩，都是極可使我們注意的。

陳宏氏的藝術，在國內可說是一個特出的人才，他的作風顯然與一般的作家有不同的傾向。而且我覺得他那畫面上所用的寒冷的色彩與沈靜的調子，在這大紅大綠者滔滔皆是也的青年作家裏面，確是一服炎熱中的清涼散。在這次展覽會裏，他的作品中我所最歡喜的，是“自畫像”，“冬之無言”，“雨餘春色”這三幅，在那幅“自畫像”上，我們可以看出作者在製作時是如何的誠懇，如何的努力，毛絨衫的表現極好，面部的肌面也能完全顯出，不過我覺得有許多地方的用色不免有些灰

曙。“冬之無言”“雨餘春色”這兩幅是抒情的作品，他的結構與用色都能將那時的情調恰好的顯出。而我對於這兩幅畫特別歡喜的原故，也許因為有一種偏愛的原故。他在這兩幅畫內所表現的情感，可以“沉默”二字說盡。我覺得宇宙恆久的存在，是沉默而非動亂。近世文學批評家安諾德Arnold嘗窺見世界之祕，是安靜而非快愉，這安靜便是沉默的狀態了。我們在這沉默的狀態之中，每能啓發無限的靈感而得到不盡的快慰。所以詩人畫家，每喜獨坐深山，悠思默想，因為這悠思默想便是偉大的創造的啓示。在文藝中善於表現這種情感的，我覺得東方的陶淵明與西方的華茨華斯，可謂相映並美。我願我們的藝術家多多在這一種情感上體驗。

馬施德氏是一位傑出的新進作家，一般的人也許因為他的無名而不甚注意，我現在也當在此介紹一下。他在這次展覽會裏的出品之中，雖儘有許多表現不完全的地方，然如“和平碑”，如“不潔之潭”，他的表現的力量已經是很充實的了。“和平碑”能顯出建築物的實在性，正是作者自己性格的

反映。馬君是一個極忠實而誠樸的青年作家，他的研究的態度是很正當的，我知道他的前途正是無限。

此外如劉洵粟氏的油畫風景，王濟遠氏的水彩風景，都是非常成熟而老練的作品，我因為時間有限，不再一一多說。

化了半夜的工夫，寫了這一大篇的廢話，有負讀者的眼力多多，我將不再說下去了。末了，我對於這次展覽會裏的十幾位作家，應當有道歉的地方。第一因為我這篇文章內的意思是很淺薄的，不免有點辱沒大家的地方。第二，我沒有將全部作家作品一一指出來詳說，我現在可以申明一句，我所沒有舉出來的許多作家，不是因為不滿意的原故；我看的時候太匆忙寫的時候太短促，這是真實的事。

夜已深了，四圍全是沉默的狀態，今天買來的一支老牌洋燭，也點去了一大半，這人間最堪留連的清明節已成了過去的歡筵，我不覺感到了幻影

消滅的悲哀，窗外吹進一陣風來，帶了許多不知名的花香草氣，更增加了我的倦意。啊，還是早些睡了吧。

十四年清明節之夜於花雨樓

晨光美術會第三屆展覽會

一千九百二十三年七月十四的那一天，悠久的梅雨期已經告了一個結束了，高照的陽光，雖然還遮掩在薄雲裏，然而晴風吹來，倒使人頗有些見初秋的感覺，滿街滿巷的男男女女，也都比平時格外興奮似的；那條平坦廣闊的霞飛路上，也覺得平空加添了許多歡笑熱烈的情味，好像有一種驚天動地的大舉動，潛伏着在的樣子。噢！這原來就是西方法蘭西共和成立的紀念日，這也是我們新

藝術界裏的晨光美術展覽會開幕的第一天！

自然，我們也很覺得愉快，愉快的是在這無聲無臭的藝術界裏，居然有這樣一個展覽會跳出來破破寂寞，久已沈寂了的我的心，於今又躍躍地活動起來了。午後的光陰，是漫長而清閒的，於是就約了幾個同志，出了大門，轉灣，一直走，衝過了靜安寺路，在一條用細石子鋪起來的狹巷裏，就走進了他們的會場，我是一個對於繪畫的愛好者，偶然得到機會來到這種地方，自然倍覺一番親切，樓上樓下，足足轉了兩三小時，在這兩三小時裏，我倒得着了許多的印象，現在把它用文字達出來，以充我們藝術評論的篇幅。

不過有幾句話，不得不急於在此聲明：第一，因為前兩年偶然有幾個展覽會開過之後，不久就可發現許多表面技巧上的批評，於是又有許多批評者說：“藝術的價值在於內容，我們批評也應該以內容方面去着眼，表面技巧上的批評，是浮泛而無聊的。”這些話我不能十分滿意它，我以為內容與技巧，原是一物的兩面，而不能截然分開來的。

我們要曉得內容豐富的作品，就是作者能用相當的技巧將自己一時的精神活動完滿無憾地表現出來的東西，所以沒有相當的技巧而妄談內容，實是徒然的事。況且現在我們的一般作家裏，方摹仿實物之不暇——多數是如此——更還有什麼內容看得出來？所以我下面所說的，仍舊是偏於技巧方面。第二，我決不願作無理的謾罵與攻擊，即使晨光美術會諸君，都不是我新交舊識的朋友，我也決不願無理地謾罵與攻擊的！然而我也絕不以晨光美術會諸君都是我新交舊識的原故，而作籠統的贊詞與盲目的褒獎！倘使要這樣呢，那我還是寫幾句“滿目琳琅”“盡善盡美”的成語，或是做幾首打油詩送他們的好。總之，我只是說我心頭所要說的一般話，有許多地方，要請晨光會諸君恕我的懸直！有許多地方，要請讀者諸君加以指正！

我們倘若從出品中量的多寡方面說，那麼立刻會想起王榮鈞和宋志欽那兩位作家的，這兩位作家在藝術上努力的精神，是很值得我們欽佩的。他們都是傾向于描寫自然的寫實作家，在基本練

習上，確是用過一番苦心的研究，可是兩君於色彩方面，都不免有一種缺憾，王君是病于單調而枯燥，如“消夏”“靜的生命”“五月菊”等，表現力都顯見得不甚豐富；宋君於陰影部分，也覺得有一種不甚經意的地方，如“粥”“橘汁”“紅燈罩”“靜的生命”諸作，陰影部差不多只看見普魯士青和靛青等深暗的色彩，這妨害不僅使畫面難以調和，就是從描寫物體的真實方面說，也不甚說得過去。原來我們的繪畫，自從經一度科學洗禮之後，曉得物的色彩係受光之強弱而變化的了，又曉得物與物因對照或反映的原故而均變易其本來的色彩了，又曉得陰影部分亦因他物的反映而決非一種蒼色調子所可得而表現的了，……這些道理本來是極淺近，宋王兩君也未始不明瞭，不過在他們創作的時候却不幸地疏忽了，這實在是我很為他們抱憾的地方。然而也不可一概而論，如王君的“紅菓綠瓶”，宋君的“果”就都是例外了，我希望他們能在這些地方稍為注意一下。宋君的“紅燈罩”，四面所發的光，用極清楚的尖長的直線來表現，我覺得不免太

過分一點，固然我們看到發光體的時候常有這種感覺，但這樣的表現法，終究覺得不甚高明的，和陰部深暗的色調相對照，正如同聽到音樂中燥的音，一樣地使人感受不調和的刺激。王君的“七子山”“虎邱綠蔭”可說是極誠懇忠實的作品，但有許多地方的用筆，總覺過於工整細碎了；固然，筆觸的粗細是隨作者自由的，本沒有一定的是非，然而我以為作風景畫的時候，與其用細碎的線點來描寫，毋甯用粗大的團塊比較的適當些。這因為自然界的變化是極為迅速的，我們所能夠看得到的，也只有短時間的一種情景，要捉住這短時間的情景而表現出來，那就非用銳敏的感覺與神速的技巧不可！所以用細碎工整的筆觸來表現無常變化的風景，實在是件不可能的事。“黃梅雨”的天空與房屋都好，來往的行人和車馬，若再使它模糊笨亂些，確能使那時的情調加強。宋君的“將浴”與王君的“屏風後”，是極有趣味的題材，可惜使觀者艱難脫離實感，我總覺得藝術——尤其是裸體畫——最重要的地方，就是要脫離物的印象而引觀者到

一個模糊的憧憬的美的境界裏，這努力當然在線的活躍與色的節奏上，如宋君的“自”，就是一個好例。

現在要談談呂文彬君的作品了，呂君這次的出品，我都不甚滿意，他各幅的調子，差不多都用茶黃和紅赭兩色來支配的，這兩種色彩的性質，本來是極庸俗而沉悶的，用得適宜的時候，雖然可以得着相當的效果——如在陰影部分以及人的肉體上——但從畫面全體的調子說起來，是應該極力避免的，否則就要使人感到沉悶與平庸的印象。他的靜物寫生都是極板滯的東西，明暗部分，用一種“同色度的推移”來表現，在技巧上說起來是極拙劣的。風景畫也一樣害了這種弊病，“西湖錢王寺”將嫩綠的草純用藤黃和草綠兩色來表現，人說它像秋天的景色，我說秋的景象也不這樣。秋天的色調是高超的而沒有那樣混濁；是和暖的而沒有那樣刺激。粉畫的“畫室中”，那種室內和平的調子，與女性美的線條，我認為極滿意。

在全會場中，畫風之最特異而使人感到一種

黯淡的印象的，便是張眉蓀君的作品了。據我的朋友中批評張君的作品，差不多是毀譽各半，毀之者說它色彩灰暗與實物相差遠甚；譽之者說它色彩雖灰，而能使人有清幽之感，且用筆與取材，都很活潑可愛。我以為灰暗的色彩，在某種適當的時候，未始不可以用，如張君的“冬之暮”，“燈光”，都是因用灰暗的色調而成功的。但我們再看他的作品呢，却仍舊是些同樣的色調，這不得不使我有些懷疑了。我深信繪畫是決不能有一定的法則去規律它的，單從色調方面說，我們固然，不能專用同一鮮明的色調來表現各種不同時間裏的自然，也決不能用同樣灰暗的色調來表現各種不同時時裏的自然；原來自然界的色調，因光線，氣候的變化，四季而現其不同，早晚而現其不同，陰晴而現其不同，所以在與自然有真實情感的畫家，他對於每一個時間內的自然，一定有一種特殊的色調來表現的。用同一的色調來支配各種氣分不同的畫面的，亦可以說他日常的工作，而不是藝術的創作。我願張君能在這一層上注意。此外張君還有一幅“枇杷”，

人文君說他將旁邊的葉子——他所不甚經意的地方——詳細地描畫出來，是含有一種特殊的趣味，我亦深以為然。

如今我要對於朱應鵬君的作品發表些意見了。朱君作畫的觀念，是主張利用抽象以直抒自己的情緒的，這與我一向所抱的意見，稍有些出入。我以為畫家的作畫，正應該如同音樂家的作曲一樣，音樂家如果要作一首悲哀或雄渾的曲，並不一定要有什麼悲哀或雄渾的內容，只要憑音調的高低和節奏，就自然能將所欲抒的情緒傳達出來，聽者隨了那音的高低和節奏，也會同樣的引起那種情感，作畫也是這樣，我們只要憑色的調子，¹¹¹形的節奏，無論取材靜物也好，風景也好，人體也好，甚至幾何的形也好，都是能夠把自己的情緒抒達出來的，正不必一定要取有意義的題材。而且藝術之感人，在於含蓄而不在於明顯，明顯的東西，使人一望而無餘意；惟有深沉的含蓄，才能夠使觀者引到神祕的境界，反覺有不盡的情味。我同朱君對於藝術的意見既如此的不同，但我決不因此去反對他。

我們的藝術界裏正應該有許多不同的主張，才能得到多方面的發展，我們只要各人認定了一條路去創造，誰也能得着良好結果的。譬如有許多人說朱君的作品，將室內的人體佈室外的景，所以色調上都不能統一；或是說他有許多地方輪廓不甚準確，我都十分反對他們。我們批評人家的東西，不能用自己主觀的成見，把被批評者完全誤解的，朱君的作品，大半是傾向於主觀抒情的，所以我們倘若用描寫客觀的方法去批評它，那是大錯而特錯了。那麼究竟應該怎樣去看呢？我以為這種抒情畫的着力點，不但在題材上要十分有意義，而且還要將所用的色調，筆觸，結構……都要十分有意識地將所欲抒的某種情緒，完滿地象徵出來；所以我們批評他的成功不成功，也全在於看他所使用的色彩和筆觸，結構，能否將某種情緒象徵出來為斷。

我從這方面去看朱君的作品，覺得“懺悔”與“海泣”兩幅，可說是成功的作品。“國魂”和“幻想”却要較遜一籌了。“國魂”的色調還可算強烈而活躍，面部的表情也稍嫌沉鬱；“幻想”中裸女，姿勢

極佳，但幻想的情調，還不能十分象徵出來，如果將全體的調子再模糊一點，圍繞人生的波紋再輕鬆一點，或者能夠得着較強些的效力。此外朱君的作品，我所最歡喜的是“粉紅衣”，他那種表現溫柔細膩的女性美的特長，是全場僅有的作品。

魯少飛君的作品，大半都有些傾向於平面裝飾風，老實說起來，平面裝飾風的繪畫好算是最純粹的藝術，這就是我前面所說的和作曲一樣的繪畫，它只是用色與色的配合，形與形的節奏，以直接與內心相調和，既不求形似，也無所謂說明，魯君這次出品中，如“秋夜”“楊梅”都覺得有這種傾向，是很可喜的現象。不過平面裝飾風的繪畫和圖案畫很容易混雜難辨。它的分別：一是出於內心的要求，一是故意做作而專圖表面上的美觀，“層積雲”就不免有後者的嫌疑，色彩雖然鮮明極了，但線條的修飾過於工整，令人不覺有一種廣告圖案的聯想，“熱”的筆觸，我們似乎在谷訶的畫集裏可以有同樣的發現，不過谷訶這一種筆觸之可驚人，就在於他能無形中創造出來的原故。此外“歡呼”

在畫面上題了那麼大的題字，雖是一些小節，但這樣一來，又不免使人聯想到廣告畫上面去，我想能夠避免最好。“F君像”我們看了，多一致地稱譽它表現力的豐富，尤其是面部的色彩，混和而含一種柔味，說它是全場出品之冠，也沒有不可。

上面我已經把幾位重要一點的作家，略略說過了，其餘因篇幅有限，恕我不再詳述。晨光美術會這次展覽會的出品，雖我不滿意的比較滿意的或者還要多些，但我所不滿意的地方，並不是只有晨光美術會如此，一般的藝術界也都免不了，老實說一句，現在我們的許多作家裏，差不多都在同一水平線上，誰也不配笑誰，我們只要從此在這條路上努力走上去，前途的希望都是不可限量的。我藝術界的同志們！大家且不要灰心！不要停止你們的腳步！大家努力向前走啊！啊啊！我也要跟着你們走了！我不能常在這裡好議論人長短而自己不去設法長進的啊！別了親愛的讀者！

看了萬國美術展覽會後

我常常有這樣的怪脾氣——或者人家也是有的——每次看到了好的畫，總想立刻回家就去製作，但一看到那些無聊的劣等的東西，心裏便要起一種懷疑，藝術究竟是否是這麼一回事？倘若這樣便算是藝術，那麼我也可以從此不幹了。我看了這次萬國美術展覽會的作品不幸生了後一種的感想。

萬國美術展覽會在上海舉行過不止這一次

了，他的內容如何，形式奚似，我曾經領教過來的。所以這次在開會之前，朋友們要我出品，我想，我不犯着和那些沒有思想的外國商人去合作，我是不願意出品的，後來沒有法子，祇好拿了一張去塞責。在開會的時候，我也不願意多此一行，來打破我的畫興的，後來 L 先生對我說：你可以去看一看，做一點批評如何？我頓時被一種責任心所引動了，就不得不去走一遭。

這一次展覽會裏的出品，自然是外國人的佔據多數，中國的作家出品的只是少數，但不是全部，而且這一部份的作家也不會將他們的代表作品拿出來，所以我是不能論及。這大部分的外國人，我們都知道，大概多是僑居在上海的商人，或是些走江湖的末流畫家，他們對於藝術的研究均無深造，偶然畫幾張不過是無聊的消遣，或是希圖換幾個大麵包的，所以他們的作品之淺薄與庸俗，當然是不言而喻了。

和我同去的 L 君對我說：你留心一點，把特出的作品記幾張下來。我說：這樣的東西不值得記

的，我只要籠統的批評他們幾句好了。以下便是我籠統的批評。

我屢次看到外國人在中國作的畫，最使我起反感的，便是他們所取的題材之無聊，這種無聊的題材也根本於他們的好玩主義。他們一到了中國，發現了許多我們貴國所獨有的東西，便大驚小怪起來，老歡喜把那許多醜態大畫而特畫出來，譬如茶館中的赤膊大漢，皮匠担，和尚，拖辮子的黃包車夫，纏小脚吸水烟的婦人等等，都是他們絕妙的題材。他們在畫面上好取這種題材的用意，一半固然出於自己的好奇心，而他方面也可以在將來帶回國去使國人稱快一時。然而在我們這般有志革新的青年們看來，只覺得死氣沈沈，把我們中國的醜態形容盡致了，雖然我們大部分的人尙不致於如此。

單就藝術的本身而論，這樣的作風也是很低劣的，充其量，不過是一種風俗畫罷了，風俗畫是一種說明事實的東西。藝術的價值是在暗示而不是說明，譬如我們如果要表現一種淡薄的悲哀的

時候，我們若是畫一個人在那裏偷彈眼淚，那便成了一幅很淺薄的插畫，但我們若是假託在一種別的形式上，由色彩的振動與表現的手法恰當地象徵出來，使看的人不知不覺也生起與作者同一的經驗，這樣的東西才是第一流的藝術品，因為前者是說明而後者是暗示。風俗畫是說明中之尤者，這種作品在這次展覽會雖然比較的少見，我在此不過是連帶的說及，讀者切勿疑我故意吹毛求疵。

我們稍為明白一點藝術原理的人，大概都已知，至高的藝術，是形式與內容的一致。所謂內容，並不是指畫中的題材怎樣的有哲學的文學的意義，譬如有人畫了神話式歷史的故事，我們不能便說他有內容的。我們說這張畫的內容深刻，乃是說他表現的技巧有不盡的含蓄，有畫外的畫，不致一看即無餘味。所以在我個人理想中的繪畫，是應當在一種夢裏的境界，如真而若幻，如幻而又若真，是一種恍惚的，憧憬的，朦朧的東西，我們看到了這張畫，要如同聽到一個提琴名手在那裏幽訴陽春的哀調一樣。所以我們的用色應當如何帶一

種閃動的韻律，我們的手法也應迷離而難捉摸，這樣的作風，在藝術幼稚的中國，以我所知道的，只關良君已有了這種傾向了，這是我所最覺得欣幸的。說到這裏，我想起了新近歸國的一位徐悲鴻君的作品，徐君的作品，不消說，一般人看了當然是以爲了不起的，但是在我看來，技巧固然是純熟了，但只是一些表面的淺薄的描摹，畫到極致，也不過是次一等的藝術，所謂畫匠者，可當之無愧。

但不料這次我看到在上海的外國人的作品，與我上面所說的第一種的藝術固是相差萬里；即次一等的像徐君一樣的畫匠的藝術尚不能及。他們的技巧是太拙劣了。有許多素描的肖像只知道面的分析，而忘却了質的表現，結果都變成木削或石刻的人像，皮內的感覺絲毫不能顯出。面的分析本是初學者所最要之務，但分析得太詳細了反失了真實性。質的表現本不是他們所注重的，所以他們無論畫面目，衣服，毛髮，以至花，果，瓶罐之類，都是用同一的手法，這真是笨拙的手法，油畫的用

色均不甚調和，看上去只覺得刺激人的眼睛。幾張油畫肖像，則大概是拾了一點印象派以前的Academy的糟粕。水彩畫的作風尚好，但用筆不活潑，太不生動了。內中有一位露西亞人，畫了三張小的素描——用針一般細的船筆畫出來的素描，內中畫的都是中國的題材，一張是一個行腳僧，一張是小孩，一張是人面，那畫幅的大小不過長八寸闊六寸，虧他老先生功夫真大，心真細，幾幾乎把皮膚上的毫毛都畫出來了。這種畫我可武斷他是臨照片的。咳，我於此不禁有感慨矣！我們平常對於一描張寫實物酷肖的畫，尚不免有照相之譏，今對此臨照片的畫，抑有何辭？我恨不得去捏住那位露西亞人的高鼻子，問他一聲：你畫了這些畫幹什麼的！

好了，我說得太多了，有許多人說，在上海的那般銅臭的外國商人，本來是滿腹神包，你何必如此苛責？我說，你們不知道，現在的一搬學畫的青年，和與外國人一鼻孔出氣的老畫家，都在那裏惟外國畫家是尊。不觀乎去年英國人龍屈里的個人

展覽會乎？龍君的畫，不過是一種商業廣告畫罷了，用色俗不可耐，表現力亦甚笨拙。但當時的一般青年都狂熱的歡迎。現在還有幾個流浪的外國人在那裏目空一切，大出威風，青年畫家趨之若鶩，其實這些畫家，在有識者看來，他們所走的道路都不是正當的，他們的作風是低下的。固然，西洋畫當然是西洋人的好，但西洋畫家中也有糟粕與精華，到中國來謀生的都是些糟粕，所以我在此不免要略略的攻擊他們一番。

一九二六，四，廿九，在上海美專。

印象派運動之先驅者

印象派的繪畫在藝術上的位置，到現今是已被一般人士所公認。那許多畫家也為羣衆所崇拜了。然而在當運動開始之初，這般畫家有許多是默然無聞，有許多更被人認為謬誤者，這大半是因為他們不能在沙龍出品，被那時的審查員所擯棄了；而他們也自以為在沙龍出品，是與他們自由的意志離得太遠，他們常拿自己的作品陳列在小的美術館裏，因之很少人能知道。他們大抵是生活貧窮

且常被人所攻擊，從不曾受到大眾之歡迎與虛榮，直等到後來 Caillebotte 的畫出品盧森堡美術館裏，羣衆對於印象派的思想才稍稍知道了一點。

印象派在當時所受的阻礙尚有種種，即如他們作品的複製品在市上極少看見，他們的作品雖然有時陳列在美術館裏，但大半均爲 Duraed-Bua 個人所收集者。直接去購他們作品愛好美術者，也大半是外國人，法國的大衆均不能賞鑑他們的作品，他們所聽見的都是些反對者的詈罵與譏笑之批評，而終究不能曉得他們的生活中間有一種偉大與豐富的精神在進行，這進行自浪漫主義以後法國的畫派就有了。

印象主義並不是一種孤獨無依的宣傳，亦不是推翻法國傳統的繪畫，乃是論理的回復到傳統的精神上面去的。

真真藝術的宣傳不是孤軍獨起的，乃是根據前時代而來，雖然新的運動看上去是很新的，真的藝術家是不能教人，因為藝術是不能被人教的。不過是示人以模範。我們可以羨慕大藝術家，但不能

抄襲他們。我們研究一個畫家應明瞭其作品之主旨與來源，永久的來源總是出發於自己的生命，印象派畫家亦逃不了這美的公理，我要公正地說每個印象派畫家對於前人之崇拜；因為藝術的運動必與前人有連帶的關係。

對於印象派最反對的是學院派Academy，他們說印象派畫家是狂人，說他們對於美的公理有一種系統的否定，美的公理是被學院派所護衛并自以為是宣傳者，所以學院派是印象派爭論之仇敵，他們排斥印象派畫家出品於沙龍，不準他們得獎，到後來羣衆對於 Caillebotte 的遺作承認後，學院派畫家更為憤怒。但當他們斥印象派畫家為愚人，美的仇敵，使法國藝術墜落的好徒的時候，正是印象派畫家不動聲色在四十年中做他們工作的時候，在這時期中他們所得着的祇是貧窮與譏笑，他們能得着確定的位置，不過是近十幾年來的事。到了現在，也有人去想到他們的，讚美他們的，為他們辯正，對於批評亦有正當的觀念。學院派宣傳之美的觀念，是希臘拉丁與文藝復興時代的法

典所定的美的觀念，對於峨特派（Gathis）寫實派（Realism）諸派都是疏忽的，他們自以為是國粹的保守者，但是他們的觀念是很複雜，對了真真正正的法國的國粹極少，這是歐洲各國的學院派大概如此的。神話的寓意的藝術，有一定的方式，使學者必須依照他而不顧各人的性格如何，這樣的藝術簡直可說是世界一律的了。有了這種觀念，對於真真的法國傳統藝術當然是反對的了。印象派畫家是不反對民族的天才，於民族天才之登展比前人更為接近。

以下將印象派畫家的觀念，結構，及其作風定一定出來，同時略述幾個重要的先驅者。

他們的運動，我們可以說，是對於希臘的精神與文藝復興時繪畫的組織。路易十四時代 Fontainebleau 的意法派，羅馬派，諸貴族趣味之反動，他們高唱着 Who will deliver us from the Greeks and the Romans? “誰願將希臘羅馬的東西給與我們”?

Claude Lorrain, Carle Vernet 兩人，均

被印象派推爲先驅者，因爲他們在風景的佈置及光線的配置這兩點上的原因；Ruysdael Poussin亦因同樣的原故而被推爲先驅者，印象派畫家亦承認透納 Turner 爲先驅者，因透納有偉大之天才；Banington 亦爲他們所崇拜者，他的學理和他們的觀察相合；最後，他們對於德獵克拉亞（Delacroix）亦是很崇拜的，因他能明略地使用其思想。

此外還有兩個人，應當說到的：一是創造印象派學理的莫替雪勒（Maticelli），與風景畫家弗立善（Felixziem）。莫氏是一個獨創的天才，他的作品有滔滔不息的精神。初出品於沙龍，不久即回到他的故鄉，終生窮困無名，曾在咖啡店裏賣畫爲生。他的作品以玄妙而得名，但到了他死後人才曉得他。

莫氏畫風景，浪漫的情景，及宴會中的女人，與衛帝（Watteau）的精神相一致，此外尚有他的靜物畫，看了他的作品，我們可以猜想到有一種美的色感，爲前人所不能及。他的畫面豐富而偉

大，可與音樂相並，他畫中所繪之空氣更能使其調和。他自己亦說：“我的作品中的物象不過是裝飾的，筆觸有如魚鱗，光處如音樂上的高音。”他所創的個人的學說，可與透納相伯仲。他用筆觸是用畫筆滿塗畫布上，故能顯出豐富而粗大，他的每張畫都能使人見而驚懼，他畫中之一筆與音樂中之韻調相同，到極點使人不可思議，如叢叢之花朵，充滿着快樂與色彩。

拉倫 (Claude Lorrain)，衛帝 (Watteau) 透納 (Turner) 諸人，都是曼納的前輩，他們於學理上均帶有印象派的色彩，關於現代生活之研究，美的觀念，構圖，主物，肖像等，印象派的運動均根據於 Chardin, Watteau, Lateur, Largri-
lier, Fragonard, Debucourt, Saint-Auhin, Moreau, Eissen 諸法蘭西畫家。他們對於神學的畫，Academy 的寓意畫，歷史畫，古典畫，德國西班牙之浪漫派，都沒有注意，因此我們可以斷定這完全是法國派的，但印象主義於理知方面不着重的，是注重直覺 (Immediate Vision)，反對

哲理與象徵；他們是注重光線，美的景色，與觀察之敏捷而擯棄一切抽象的。

印象派被人批評為謬誤的原因有兩點：一是新學理之研究，二是近代生命之表現。他的發生並不是自然的現象，曼納 Manet 依其精神與友誼的機會，而得多數同志，均係寫實主義的畫家，他的初期作品是寫實主義，其後同志日多，如羅諾阿爾（Renoir）寶伽（Degas）辟沙羅（Pissarro）等相繼而出，而曼納則被人推為印象主義之首領。

印象（Impression）這個名詞，亦由 Manet 而起，對於這名詞曾辯論過多時。自一八六〇年，曼納 Manet 與其諸友之作品使人驚異之後，於一八六三年被沙龍所拒絕，他們便組織了一個落選沙龍，（Salon des Refuses），民衆非笑之，而最被人非笑的是曼納的一幅落日之景 Sun-set 即題名為印象 Impression 者。此後凡如此類的畫，即名曰印象派畫，但曼納與其諸友均以為無足輕重。在這落選沙龍中有 Manet, Monet, Whistler, Bracquemont, Jongkind, Pantinla-

tour, Renoir, Legroo 與後起諸秀。衆人雖然笑他們，但愈是被人所笑，他們的友誼與決心愈是堅固，從此印象派之基礎遂定，在三十年之中印象派不絕的有作品出來，其題名奇特，順從創造之天性而不虛僞，以情感的觀察與個人之同情，與學院派相對峙。

印象派的理論

開頭就要說明，印象派的學說是沒有一定信條的，所以這不是預先所打定計劃的結果。凡藝術上之學說必由因果而來，故其學說從天性上逐漸開展，即作家亦不甚明瞭。所以這種學說須在數年中由作品上的批評而得。就像瑪奈 Manet 蒙奈 Manet 有時亦不想到學說能在作品上生出，但觀者自能於畫中得之。

自然本無色彩，使具有色彩者全由環境而生。

色彩之源爲日光，日光普照一切之物，遂生色彩，因時間之關係而不同。事物之玄妙，我們不知道何時爲真，何時爲僞，分離之時，我們對新世界上所知道的，只有形式與色彩，這兩種是不能分開單獨存在的。輪廓的分別自然本身本來沒有，光亮顯出形式，使人知樹葉之原質，石之凹凸，空氣之流動，因之各種色彩不同。倘若沒有光，那麼形式色彩也都沒有了。我們不過看見色彩，因每物必有一色，此色映射於眼，而有形式之感，

對於距離，景象，量數的觀念，全依明暗的色彩而分。這觀念在繪圖名爲“色值”。所謂色值者，由光暗強弱之度數得來，因光暗之強弱，而明瞭物象之遠近高低。繪圖非摹仿自然，乃技巧的再造自然。這色值爲表現深淺惟一之物。

色彩爲繪圖之文。前面已經說過色彩由光而生，故須與日光同一原質。光之震動數不一，故其色不同，因之遂有各種不同之色彩。物像本無色彩，全由光波震動而現特殊之色。震動之緩速全由光之傾向而定。

七色映於萬物而生各種新的色彩，因之我們可知以下數條結論：(1)以前所謂本色 Local colour 是錯誤的；如樹葉本非綠色，樹根本非棕色，其綠色或棕色乃因時之變動光線之傾向而變化。吾人若欲表現物之色彩，必須注意空氣之組織——眼與物間之距離中的空氣——故繪圖中空氣為主物。(2)陰影並非為光線不到之故，不過是另一性質之光，如風景中一部分之陰影，乃為附屬於強光之一種。暗中之光亦有種種速度，畫家應尋求之。(3)陰影由光線之曲折而變動，如繪一室內之內容，光之源流可以不必表現，因反光複雜，不能尋求源流究在何處，如鏡之反光，即能影響他物。即使是粗糙之面，亦能受反光，如一紅瓶，置於藍布之上，則二物各受影響，即為混合之反光，如魚鱗之色，互相反映，兩方補足。這互相反映的結果便成了兩種原色的補色，如頭部一面受光中之橘色，一面受光中之藍色，於是鼻部即成綠色。

以上所講的是印象派學說中最主要的一點，能使色彩不致混雜而各顯其相當之力量，因之遂

能有活潑與明快之感。但同時亦有難處，因須畫家靈敏之眼。畫之有趣與否當在其次，最要者為光之表現。由這樣看來，繪圖為光學之藝術，研究調和及自然之詩意，與以前繪圖上專研究風格，素描者不同。這是當然的，印象派是不同情於歷史與象徵畫，這一種學說在他們的風景圖上尤為顯着。

蒙耐Monet使用以上種種說素，故其作品上之筆觸均成色點，因為這種色點能使全幅色調分割。他們的作法是由一點最光明處，然後相比較的使全幅光暗分明，所以才能和諧。這種作法在以前的作家中別開一生面了。像蒙奈Monet 羅諾阿爾Renoir 與辟沙羅Pissarro等的作品均有一種新創之精神。他們對於陰影的地方多用青色，玫瑰紅與綠色，沒有一處顯出是灰暗的，因為我們的眼睛多受光線之照耀，其中尤以青與橘黃為有用——因為風景中均受日光照耀——所以在風景畫中青黃常為補色。

現在我要說印象派對於作風與寫實主義的意見了。

我們不可忘記，印象主義之宣傳，均賴那般以前是寫實派的人。這種運動是一種排斥理知的運動。他們反對畫中具有心理上的與象徵上的說素，並且反對一切歷史的和神學的畫。對於這種運動克魯培Courbet是起勁的一個。他抱着一種簡單的觀念，排斥一切主義不動的人，使一般新作家均極力表現他們自己時代上的生活，作風，與情感。原來藝術這東西是決不能摹倣過去的作風的，凡是大作家大都是如此的。

莫奈等對於這一點非常注意，他們知道近代的世界的情形異常複雜，決非寫實主義所能有以表現的。印象主義的定義是：一種繪圖上的革命以求表現近代之生活的運動。

印象派既絕不同情於Academy所主用的暗色，同時他們研究物象的光輝，他們對於固定的美的公例，亦設法解脫。因此他們對於美之公例，亦以“特性”代替之。以“特性”代“美”之一事，乃印象主義運動之一特點。

還有一種改革的地方，就是以描寫日常生活

的人爲對象，這是對於現代的畫風上很有影響。因爲這是能表現一種自然與純潔，所以他們所表現的，都是真人物，如畫一工人或農夫，他們必研究其風格與特性，決不使之假作形態，與自然相反的。

女性與藝術

一般的人，提起了藝術，便要連想到女性，好象女性與藝術之間有密切的關係存在着。他們的意思，大概以為藝術不過是好玩的消遣品，男人應當幹經國平天下的大事，無暇再行顧及，這些玩意兒天生是屬之於太太小姐們享樂的了。

懷了這樣意見的人我可以說他根本不懂藝術，而且對於女性也未免太辱沒了。我在此不想討論婦女問題，對於女性的問題姑置不論，只將關於

女性與藝術的感想略述一二，隨感隨寫，沒有什麼系統的。

女性與藝術是很接近的。因為她們天生是性情溫柔，態度嫻雅，內心優美。具備了這許多特長，對於藝術當然是很接近的了。因為藝術原是和平的使者，她的使命是在使人類在煩忙中得到恬靜的安慰，在痛苦中尋求快樂的陶醉，終日在名利場中奔走的人談不到的。

然而，事實却不如此，我常涉略於美術史，古往今來，傑出的作家一個一個的跳到我眼睛裏來，但大半屬於雄糾糾的男性，千古不朽的閨秀作家實在太少了。在中國，我們可以說，女子所受的教育不完全，沒有傑出的作家出來非但不足怪，而且是很可惋惜的。但在教育普遍的西洋，亦復如是。這不得不使我懷疑了。

女性不出大政治家，哲學家，科學家，尙是意料之事，而獨沒有藝術的天才之傑出，却不得不使我有些疑惑了。這原因是在何處，我們不妨加一番過細的思索。

其實女性的才能並不弱於男子，如西方的克利配屈拉，加太林，貞德，如我國的武則天，西太后，她們都有管理制馭的天才。但她們創造的天才畢竟是太少了。

藝術所需要的是創造的天才，雄渾的力，真實耐久的精神，這是所以成爲偉大的條件，悲多汶的音樂，羅丹的雕刻，塞尙奴的絲畫，他們之所以成爲偉大，便是天賦了這種力量的原故。纖巧，平滑，精緻，這些表面上儘管是美的，但藝術內在的精神反而因此失却了。女性的作家不幸常具有這樣的缺點，這是天性的使然。她們大都好求外表之美麗與枝節之描寫，對於更重要的部分常是疏忽的。

摹倣亦是女子的一種劣根性。常見許多研究藝術的女性的青年，她們是太少前進的勇氣了，不但隨踵於人，沒有絲毫的創造力，且其作品常求助於他人之力以完成，反自以爲樂，這是決不能有成就之希望的。其實她們大部分之中，對與藝術本無研究之誠意，不過藉此以作消遣與娛樂罷了。那末我未免過於深責了。

還有一層，亦足以妨害女性藝術之發展的，婚姻，生育，雜務的紛繁，家庭的瑣事，每使她們優美的心情俗化，肉化。即使於藝術本具天才的人也無形中被壓迫而不能抬頭了。我在此不是故意提倡獨身主義，我以為凡真欲獻身於神聖之藝術，不得不有這樣的犧牲。

勇敢一點吧，女性！女性於藝術不是絕對沒有希望的。藝術的趣味本在多方面，各人發揮自己的特長才能成爲一個萬花繚亂的藝術之園。女性的特長很多，溫柔，嫻雅，瀟灑，這都是我們男子所萬不能及到的。我願有志藝術的女性。把她們的缺點掩藏，把她們的特長發揮出來吧！

在此，我想略略舉出兩位女流作家出來——十九世紀法蘭西的兩位女流作家——以證明女性並非完全沒有藝術創造之天才的。

毛利蘇 Berthe Morisot 是屬於印象派的女作家。她嫁與Eugene Monet爲妻，即大畫家蒙奈Edouard Monet之弟婦。她最初將作品陳

列在許多平民美術館裏，就得着了天才的稱譽，而她又是十九世紀末葉法蘭西美婦人中之一個。自蒙奈死後，她盡其所有奮勇的才智，以繼蒙奈之遺志，但薄命的她，不幸也在五十歲（1895）那年死了，遺留下來的她的生前的工作，如園林的風景，少女的肖影，和含有文雅趣味的水彩畫，其色彩之分析，驚人之內力，幾乎好像是偶然的。

毛利蘇是 Fragonard 的孫女，所以她是秉承着尊貴的祖先之遺傳，那法蘭西的威儀，那文雅的精神，與別的許多偉大的性格。她是曾經受着柯洛 Corot 瑪奈 Manet 羅諾阿爾 Renoir 的感化。她所有的作品都是沐浴在光明裏，表現天色與日光，具明快的感覺。雖然是一個纖弱的女流的作品，但是她有強的力量，自由活潑的筆觸與原始的精神，這是出於人的意料之外的。特別是她的水彩畫，竟成了一種超絕的藝術，色彩的調子很充分的表現天色，海水，和樹林的背景，而且每一種物體都表現出真實的精妙的意思，在那時代很少有這樣相同的供獻。有靠近一百張的油畫和三百張的

水彩畫，證明她是一個第一流的天才。Nermard y 海邊的景色和珍珠色的天宮，瓊玉色的天水交界處，美麗燦爛的花園，白衣花冠之女郎，善舞之少婦，和新鮮的花朵，這些都是這位藝術家所最愛描寫的題材。當時的畫家之中，如 Renor, Degas, Mallarme等，都是她的好友。

和毛利蘇齊名的女作家是曼麗克沙 Mary Cassatt，她本是美國人，經過了與印象派諸作家共同努力之後，便成了法蘭西的作家。她是我們僅有的畫家，曾經得寶迦，Farain, Ernest, Ronart等之勸勉而不斷努力。

曼麗克沙在藝術上致全力於幼兒的研究，而且在這時代的藝術家她是最能夠懂得與表現他們；用了她偉大的原始精神。她是一個具有音調的粉筆畫家，許多的粉筆畫可以與寶迦，瑪奈一樣的美好。在這位藝術家的畫面上，我們可以玩味出她那實質的圖形上的偉大的性格，正確的價值，肉體與材料之精巧的解明，幼稚生命之微妙的感情，小兒的態度，母親的愛的表現。所以她不單是一個表

現兒童的畫家，而且是一個研究小兒與年輕的母親的心理學家。她是最愛把她們配在新鮮的果園或花影繽紛的室內的背景裏，所以常有一種和藹的微笑充溢在畫面上。

題目是女性與藝術。似乎還有點意思沒有說完，有許多女子，她自身雖有創造的天才，然而她能幫助別人的創造之完成，所以她可以說是間接的創造者。我們要知道，藝術的完成全恃作家的靈感，而這靈感並不是天生的，是須有美的對象而喚起。作為藝術最美的對象莫過於女性了，如文學上之描寫，幾大部分以女性為中心點，繪畫亦然，我們知道有許多偉大的作家都是以描寫女性的肉體美而得名。而美好的女子，亦大抵以得藝術家之描寫以為榮。

說到這裏，我不覺想起一件事來，幾天之前，我忽而發了畫興，攜了一本速寫簿走到公園裏去，那正是一個晴朗的中夏的午後，樹下花陰，遊客非常的多，我最初畫了幾個西洋的少婦，她們看見

我在那裏畫，非但不覺羞慚，反而將姿勢更正確一點。後來漸漸的畫到我們女性的同胞上了，她們起初很悠閑自在的，待到後來發覺出我在那裏畫她們，便驚惶失措，不能自安，使我掃興而歸。

中國的女性喲，我要勸告你們！你們若是有天賦的美質，婀娜的身材，潤瑩的肉體，你們應當儘量的讓藝術家去描寫出來吧！因為這是在助藝術的完成，是一件足以驕人的獻身事業。

畫家竇迦

竇迦Edgar Hilaire Gesmain Degas乃銀行家之子，一八三四年生於巴黎。和Lourdet, Manet一樣，藝術家是他命運所定的終身事業，終其一生執着畫筆工作不已。他對於 Halbein 與 Loubet 有極深的崇拜，曾摹仿過他們的作品。一八五六年，他旅行羅馬，在那邊居留了兩年，研究意大利古代的藝術品。回到巴黎之後，他就開始做一個歷史畫的作家，在這種作風中最後的一幅

“A cence of Warin the middle ages” 出品於一八六五年的沙龍中。但在那時候他便遇着了 Manet, Pissarro, Monet, Renoir 諸印象派作家，常常和他們聚集在咖啡店裏，不絕地討論他們藝術家的目的與意見。因為這有勢力的新感化環繞着他，便拋棄了舊日歷史畫的作風，而專心於現代生活之表現，常是極注意到動的描寫。他最初發現出來的對象是跑馬場。這樣的新發現中最早成功的作品便是那幅 “The carriage at the Races”，同時也描寫那些洗衣婦的工作，咖啡館與跳舞場中的光景，而且表示他自己是一個能夠吸收都市生活的奇觀的藝術家，雖然他是含有一種譏笑的觀念。

竇迦是印象派中的一位大師，他藉着線條描寫近代生活，是他朋友中所及他不到的地方，他和 Whistler 一樣，受東方日本畫作風的影響極深，在取材與色彩的裝飾上給與他不少新的見解。

普法之戰以後——他在戰時曾服役於砲兵隊中——他便集中於跳舞之描寫，因這原故他一躍

而為世界的作家，在藝壇上佔有極大的名譽，有二十年。在這樣的工作裏，竇迦表示他自己是一個強有力的寫實主義者。他所表示給我們看的跳舞女子，不是像一般觀衆心目中那樣眩眼的幻美，乃是站在藝術家的地位上去表現而帶有一種教訓的態度。剝去了舞女的金光燦爛的外飾，而使我們直看到他們的裏面，實在不是一個可愛的少女，而只是些悲嘆，疲乏，與生活不自然的中年婦人。他畫面上的美點，也不是在於那Model的美處，而在於畫面上的光與結構；其次，在那色彩的美妙觀察的真實與那裝飾風的趣味上。

竇迦後期的作品中，Pastel多於油畫，他採取日光中三稜鏡的混合色，以彩虹中的七色光為根基，所以在他的作品中，增加着閃光與暈色之美，這一種作風中的代表作品，便是“*Thead near on the stage*”。在這一張畫上竇迦是破了例，他忘記了譏笑的態度，而表現一個舞女的活潑的顫動的幻覺，像魔術般的眩人眼目，全身沐浴着光，歡樂的表現在她瞬間的成功中。

一八八六年，竇迦便從民衆的眼光中完全退隱，拒絕一切收藏家的過問。雖然他的名譽依然繼續增進，他作品的價值高到驚人的地步，但他對於一切的讚美與批評完全是輕視的，辭謝一切的尊榮直到他的最後。

批評與創作

批評與創作在藝術上同是一樣重要的工作。創作家固然不必受拘束於批評家，然而批評家是一般民衆的領港師，這是誰也承認了的事。一個具有天才的無名作家，可以由批評家的一言脫穎而出；一個爲社會所捧的僞藝術家，也可以由批評家的一言名落千丈。因此，一個批評家的立言不可不慎，而他的學識更不得不博。

我們中國的民族性是向來缺少批評精神的，

“默忍”是處世之方，“緘口”是美德之一，黑白混淆，美醜不分，我以為我們的文藝之所以沒有進步而反今不如昔的原因。怕就是缺少這一種批評的精神罷。

現在，時代是不同了，自從新文藝風起以來，同時批評的精神也剎時雲湧了。單從藝術來講，每在一個展覽會開過之後，我們總可以在報章刊物上看到幾篇批評的文字，然而一究其其容，大抵是出淺薄浮泛之談，或更顛倒是非。這固然是批評者沒有公正的態度，而他們學識之不豐富實是主要的原因。

那麼，這樣說來，哲學家，科學家，文學家，他們的批評是最正確不過的了，因為他們的知識是最廣博的。其實不然。哲學科學都是理智的忠臣，而藝術却是情感的寵兒，批評縱離不了理知的根據，然而批評不先了解藝術家內心之秘密，則每多隔靴搔癢之談。

文學家或者比較上可以說得中肯些，因為文學與繪畫同屬藝術，他們的原理可以互相貫通的。

然而我以為文學家的鑑賞繪畫也有一層危險，因為他們每容易被“詩意”二字所誤，“詩意”，這固是我們畫家所應奉為作畫時的信條的，然而他所含的意却不是那麼簡單：一張名勝古蹟的風景，好比是黃鶴樓，潯陽江，洞庭落木，這也可以算得是有詩意的，又如拿了古人現成的詩句，譬如漢宮春曉，文君當爐，西施採菱，這等極有詩意的材料，來畫或畫，這也可以算得是極有詩意的。然而我覺得這樣的詩意未免太淺薄，太無聊了。倘若這樣的詩意，那麼繪畫簡直不是作家內心的表現，充其量，不過是替文學作解釋罷了。

繪畫中之所謂詩意，最好是用詩的音韻方面來解說，或者竟用音樂的節奏 Rhythm 來解說，最為妥當。音樂的效果，全在於那調子的高低抑揚上。由這高低抑揚的節奏，而幻變出哀感淒切之情，聞者初不必了解其內容的意義，而自能與作者內心之震動共鳴。我以為，我們的作畫，應當和音樂家的作曲一般。畫面上的色彩，猶之音樂上的音調，我們的用色如何的應當使他音樂化，這是今

後的畫家所當深深體會的地方。

作者與觀衆

一件真的藝術品，決不如一首淺薄的白話詩，或是一幅兒童教育畫那麼簡單明瞭；他是含有許多莫解的祕密，不容易懂得的。所以作者與觀衆的中間，始終是築起一條深淵的鴻溝，兩相隔斷着的。

在這鴻溝之間建築起橋梁來使作者與觀衆消除隔膜的，那便是批評家了。作者在他的製作完畢之後，他的責任便已經告一段落，觀衆的能夠了解與否，是無暇再行顧及。惟批評家一方在指正作者

的謬誤，一方面在提攜觀衆使其與作者漸趨接近。他也可以說是作者與觀衆中間的一盞明燈。

目下中國的藝術界，不說是沒有高明的批評家，便是高明的作者也是很少很少；觀衆的鑒賞的程度，是更不必說的了。所以即使偶然有一二個傑出的作家出來，也等於荊棘中忽然長出一枝瑞草，沒有一個人能夠發現得到的。

真的藝術批評家之不出世，實是一件意中之事，因為藝術的批評，決不是僅僅看了一點藝術論，或是懂得一點旁的姊妹藝術的人所能說得中肯的，他們勉強的去說，祇是一些隔靴搔癢之談。

真的藝術家是天生成就的，藝術批評家他須有過人的天才，因為批評藝術全恃敏銳的感覺，與深刻的想像。他批評的時候，須經過與製作時候一樣的過程。一個批評家倘若不能了解作者創作時候的苦心，是決不能有明察的判斷力的。

一件藝術品不爲觀衆所解，於作者原是沒有絲毫損益的。但是我們爲真美的彰明計，爲觀衆鑒賞的程度計，因爲沒有明敏的批評家出來指示，有

時候，作者便不得不兼做一種批評家的職務，放下畫筆來說幾句話。

藝術家本來只知道埋頭創作，至沈默的思索，執筆爲文，對於他實是件乏味的事。不過我覺得，藝術家亦應當有一種犧牲的精神，我們因爲獻身於藝術，把一切現實的快樂都割愛了，我們更應當再犧牲一部分的精神來努力於藝術的宣傳！

我以爲現在中國的藝術家，在創作之外，還應當有兩種努力，一種是作者對於羣衆的指導，一種是作家的相互批評，標榜也好，攻擊也好，只沈默是死滅的表現。前幾年，藝術雖尙幼稚，但偶有一二展覽會出來，批評的文字就可紛見於報張，雖不免流于頌讚或謾罵，但這樣的精神是很可樂觀的。現在大家是沈默了，大家抱了一個不睬主義，以爲批評了他，不管是譽或是毀，反正是替作者登廣告，揚名氣，這樣的聰明人越多，於是藝術便完全呈一種沈悶的狀態，如不雨還晴的天氣。我覺得，文人相輕，中外同然，我們藝術界的樹黨相爭是不足爲奇的，只要態度光明，言及正道，互相取嚴厲

監示態度，如兩軍之相持，那是於藝術的昌明很有促進的力量。

藝術家的孤獨

藝術家大都是木訥寡言，不願意多說話的，也不願時常執筆爲文，因爲他所有的思想，意見，以及情緒，都在他的作品上完完全全地告訴我們，明眼的人，自然能在他的作品上了解他一切的人生觀與藝術觀。

要在一件作品上看出作者的全人格，不是像科學家一般用分析的方法可以得到，是要綜合地去觀察那作品上的品格(Character)，才可以直

覺地理會到。

一件藝術品格，與一個人之有人品一樣，人品的高低，顯然不齊，下賤的始終是下賤，而有根器者却畢竟是與衆不同的：藝術作品也是這樣。在中國畫上不是有所謂“神品”，“逸品”，“能品”等等的分別嗎？洋畫上也有“第一流”，“第二流”，甚至於“未入流”的分別。畫面上的品格，往往隨着人品而走，根器薄弱的人，雖則勉強學爲高尙，然而到後來仍然不免與衆同化，隨波逐流的，於此不得不嘆第一流作品之難得而可貴了。

畫面上的品格，究竟如何去分他的高低，前面已經說過，是不能分析的，所以很難用一定的標準去測量他。然而我們倘若用藝術一般的原理來說明，也可以由不可定之中定出一個標準來。真的藝術不是“說明”，是“暗示”，是由可見的暗示不可見的，所以重含蓄，沈着，在平凡中攝取精靈，所以我以爲一件藝術品，若是具有這樣的內部價值的，不消說便是第一流的東西。反之，那些專想拿奇特的材料來嚇人，拿強烈的色彩，與用外力的筆觸，來

刺激人的東西，我們可以斷定他是屬於下等的，而那些專想以纖巧的藝術去迎合婦人女子的心理的東西，更是不足齒的了。

然而世界上偏是庸人多，明眼人少，所以也和一個人一樣，愈是品格下等的，愈是受人歡迎崇拜，而那些上等的東西，不是被人冷遇輕視，便要被人罵爲狂人或神經病者的表現。

所以民衆藝術者的主張，我始終是反對的，而尤其是繪畫不能有普遍的性質。倘若一張畫被民衆所歡迎，那便可說作者藝術墮落的徵象。有許多人說我們所應做的急務，是提高民衆鑒賞的知識；然而我覺得民衆的知識決不能提高到作家一樣的程度，真的藝術始終只是幾個研究者鑒賞的東西，而不足與俗人道的。

這不特在未開化的中國爲然，即在那知識普遍的西方各國，亦莫不如是。試看印象派的幾個巨子的遭人冷遇，試看那谷訶，果根諸人的被人罵爲瘋子野人，不是極顯著的例嗎？

不過在我們中國，這種現象尤其是顯而易見。

漫說一般平常的人，就是研究過三年五年自以爲藝術家的人，他們也是同樣的不了解。譬如你爲人畫了一張肖像，被他們看見了，他們便擺出一種批評家的架子說：“這張肖像像是有點像的，不過年紀畫得太老了一點。”你如果把肉感表現得柔軟了一點，他看見了洋洋得意的說：“你畫的是日本派呀。”如果旁邊更站着一個留學生說道：“這個面孔畫得好。”他也跟着說：“是的，這個面孔畫得好喇。”實際上那張畫真的好不好，好又好在裏，他們却全是莫明其妙；這一類的人，不特是可笑，而且是可憐的了。

研究過三年五年的人尙且如此，其餘的人就可想而知。所以我常常想：做一個真的藝術家是不容易的，在中國要做一個真的藝術家，尤其不容易。我們試張眼看看，中國之有新藝術，已不下十餘年，研究的人，也不下千餘，然而將來有成就的希望的能夠有幾人？大多數的人，都是想學了一點不三不四的東西，到內地去騙取鄉下人而已，所以到了後來，不是隨波逐流，便是改弦易轍。

要做一個真的藝術家，非要有極大的犧牲精神不可，名譽，金錢，甚而至於女人，都是值得犧牲的。然而換得來的代價是甚麼？孤獨與窮困！

但是有的同志阿！你們不要灰心，陽春白雪，曲高和寡，世人的冷遇笑罵，祇有裝聾了耳朵忍受着往大裏走，往深裏走，這是我們所應當牢牢記着的，我們的勝利，終當在百年之後。

藝術家的生活問題

約莫在一個月之前，某美術展覽會因為要出一張特刊，該會的主持者來要我做一篇文章，我因一時無話可說，只得做了一點感想去塞責。那篇感想文的內容，大抵是說藝術是要從安閑快樂之中產生出來的，一天到晚為着衣食住而奔波的俗人是沒有權利踏進藝術之宮的，所以最有資格做藝術家的是公子小姐。有人疑心我的話是帶有諷刺的色彩，是故意和人開玩笑；其實我當時確是有這

樣的感想。

我的話雖不免過偏，然而我相信尚有一部分
的真理，可以通得過去的。但過後思之，却未免有
些與事實不符。富家公子，生於安樂，大抵以酒食
聲色相徵逐；能夠不慕榮利，獻身藝術者，畢竟是
少數中之少數。因為藝術的究竟，不出於苦悶的象
徵，也可以說是苦難中的拯濟者，他是常常在彌補
着人生的缺陷的。所以在自以為生活滿足的幸福
者，並不要再求藝術去彌補。他方面，在生活上失
敗了的戰士，大抵以此為逃亡藪，而發洩其胸中抑
鬱不平之氣的。古今中外的偉大的藝術家，其出身
寒微，終其一生在苦難中掙扎者，實不可勝指。

所以，貧寒幾乎成了藝術家的條件，而大多數
的藝術家為着藝術也甘於貧寒的。然而，一個藝術
家的生活縱不要求過量的奢侈，但也總得有衣可
穿，有飯可喫的時候才得安心去從事製作；因此便
發生了藝術家的生活問題。

藝術家如何去生活？屈膝於權貴門下去做食客？蜷服在寫字檯旁去挨鐘點？這是他們不屑為而也做不到的。那麼，藝術家究竟如何去換得麵包？我以為祇有一條路——賣畫。

賣畫，或許有人以為很卑鄙，市儈化，江湖氣，但我以為拿了自己的頭腦與勞力製作出的東西去換得一點酬報，是極正當而高貴的事，其人格之高下，比之於寄人籬下苟安偷活的如何？比之於奴顏婢膝而獲得高官厚祿者又如何？

但是，現在的中國，賣畫還是理想的事實，不說一般民衆趣味之低下，無了解真藝術之能力；即社會的生活到處現出貧乏的狀態，無購置藝術品之餘力，亦是一大原因，所以歷屆的展覽會，作者儘管自標高價，而問者仍是寥寥，這不得不使我們十分失望的。

現在我們一般研究藝術的人，大抵以當教員為維持生活之惟一方法。當教員，那是非常清高而又閒散的職業，對於藝術家似乎是很適當的，但實

際上，研究藝術與從事藝術教育很有許多衝突的地方：藝術教育是重設計，重方法，拋棄了自我的意見而遷就羣衆，離開了溫暖的 Studio 而坐冷板凳……這都是愛自由不慣拘束的藝術家所做不到的難事。

新近，我的朋友 L 君從內地回來，他滿面的風塵遮掩了舊時活潑的氣象。我們久別相逢，自然什麼都談，上至國事，下至戀愛。後來談到做教員的生活上去；L 君喟然而嘆曰：“啊，沒有再比做教員還要討厭的事了，尤其是教繪畫。一般的人均不知藝術爲何物，於是既見輕於同事，又不爲學生所尊重，他們上課的時候，除開少數性好美術的學生之外，其餘大都任意的進出，任意的談笑，胡亂的塗一張就算了事，你去問問他，他說，我們將來也不要做畫師匠，畫他幹嗎？倒碰了一個大釘子。你想，這樣的上課還有甚麼趣味？”L 君對於上課既感不到趣味，於是他說：“所以我每次上課的時候，身子雖在教室，但魂靈早已飛在老酒館裏或山水懷中了，聽到了下課鐘聲，好像是大赦令……”

啊！這樣不自然的生活，是純粹的藝術家所願意過的嗎？

啊！在中國地方的藝術家，簡直沒有生活的方法！

天才與藝術

爲美校十三週紀念作

社會上有一種人被稱爲天才的。他的思想和行爲，常是超出乎一切人羣之上，且進而指導一般的庸衆，救出無數的受難者於痛苦之中。所以他的偉大的一生，便是人類歷史上光榮的一頁。

天才的發展雖各不同，在政事軍事有所謂英雄豪傑；在思想學術上有所謂哲人學者。但是我們現在提起天才二字，好像專指藝術方面而言的了。

是的，各種事業雖有待於天才，而文藝之於天才，尤其是像光之於火，沒有熊熊的火團，如何會發生燦爛的光華呢？

實在說起來，一代文藝的盛衰，全是操在幾個天才者的手裏，他們是一個時代的代表者，他們的偉大的創作，便是全人類同聲的呼喊。沒有拉斐爾，彌却朗其羅，達文齊，如何會造成文藝復興的盛世，沒有擺倫，雪萊，基茨，如何會開出英國浪漫派文藝之花？“英雄造時勢”，我是無條件的相信這句話的。

啊啊！我所崇拜的是天才，我所渴慕的天才！

但是天才須五百年而一現，像李太白之與杜工部，像歌德之與悲多芬，同在一世，互相聯輝，像這種光榮的時代是究竟不可多得了。大地瀰漫着慘淡之霧，人類的生活苦悶極了。郭沫若先生曾經說：“現在的詩人，可惜還在吃奶。”我以為一切藝術的天才，怕都還在吃奶吧！

天才所恃的是天賦獨厚，然而祇有天賦而乏教養，仍如被殘的萌芽，決不能望其伸枝抽葉，古

今來儘有多少的天才而沒世不聞的，可憐他們都是缺少適當的教養的原故。教育則全在於學校，所以一個學校的主旨，雖在於培養普通的人材，但偶爾有一二天才者出，却如禾稻生了雙穗，是應當值得慶幸的。

在這上海美專十三週紀念的日子，我沒有別的話拿來慶祝，我只希望十年二十年之後，能夠生出一二個天才來，在藝壇上叱咤叱咤，！我們中華民族的頹風振起！把全世界瀰天的雲霧撥開！到了那個時候，我們這天才的發祥地，應當舉觴稱頌。歡舞幾個通宵呢！

立方主義

我本來所住的房子，原好像一只鴿子籠，狹小而又黑暗，而且又和一位朋友同處，兩個人擠在裏面，更覺得悶塞不堪。新近因為和那位朋友鬧開了，而且又因了某種的原因得獨住一間較大亭子間，這於我好說是一件極幸福的事了，然而因為我的行裝輕薄，用具簡單，這樣一來，越顯出了我的空洞無物。環顧人家的臥室，有的是絲絨的沙發，有的是溫柔的被褥和輕薄的紗帷……相形之下，

更覺卑陋。前天一位朋友走進來便嘲笑我說：“你這間房子的佈置未免太簡單了，蹩腳！倒霉！”我却笑對他說：“這是你的鑑賞力太低，我這屋子裏的佈置是採取新派的裝飾法的喇，是近乎新派藝術中的立方主義 Cubism 的喇。”那位朋友却被我說得莫名其妙。

我不是美術史的專門家，對於立方主義的精神究竟在那裏是不十分知道，不過我曾看過幾張立方主義的藝術品，那好像是由無數的幾何立方形稜聚而成的，只有直線而看不出曲線（這話說得或者不大妥當），他畫美人會變成個夜叉，使公子閨秀們看了要爲之却步。我因爲我的房子裏面，一點溫柔的曲線美也尋不出來，一只方桌：一張板橙，一張木牀，幾本破書，和四個牆壁角合湊攏來，都是有角度的立方體，所以我替他取了一個新名詞，叫做立方主義的裝飾。

這是我的老皮氣，所謂三句不離本行。學了幾年西洋畫，開口閉口，離不了西洋畫上的幾個名詞。譬如我們閒着沒事做，批評女子的美醜的時

候，如說那個女子臉兒生得不好，便說是輪廓不準確；如說那個女子衣服着得紅紅綠綠，便說調子不統一；又如說那個女子走起路來風流嫵娜，便說她很有曲線美，夠得上做模特兒的資格……

提起曲線美這三個字，在目下的上海不是很風行的嗎？許多無聊的畫報，許多騙錢的模特兒照片，不是常拿曲線美三個字去號召觀眾的嗎？然而我覺得中國人有曲線美的實在很少，大抵是有曲線而不美。束胸，缺少運動，都是主要的原因。

這是誣妄之談，中國人何嘗沒有曲線之美？記得有一位先生曾經說過，中國人有兩條曲線美，一條是在背上，一條是在腿上，這兩條曲線永遠直不起來，而造成了衰老殘廢的中國的現象。不過這還是表面之談，其實中國人的曲線美還不僅僅在此，在他們的處世方面是處處可以找求得出，譬如做起事來四面圓到，說起話來婉轉動聽，看看前面的路走不通便馬上轉灣，看見了權威金錢便卑躬屈膝，對了王公大人便柔順如綿羊兔子，……誰說中國人沒有曲線美？

曲線美究竟是不錯的，試看他們，有的是到處被人贊揚，到處受人歡迎；有的是竿頭日上，漸由窮酸而變成暴富；有的是養尊處優，為萬人崇拜的偶像，……啊，何怪曲線美在中國這樣的風行！我知道江蘇省教育會如果曉得還有這樣的曲線美，定不會再發出那種皇皇的通告來禁止的吧！

可憐的是立方主義的藝術家喇！他們只得永遠哭喪着一個方板面孔在面壁而坐，却永沒有人會走近前去鑑賞他那種立方主義的藝術。因為他們的走路永遠是直線，從不肯跟了人去轉灣；他們的言語是有稜角的，人碰了就要受傷；他們又是一面一面分得異常清楚，不肯把把美醜善惡混雜在一起的；他們對於曲線美是鄙棄，因為那是婦人女子的妖態！

我要讚美這立方主義的藝術家！我要提倡這立方主義的人生！

稚拙美

我常常覺得，就是人家也好像說過，什麼事情一到了完全十足的地步，反使人覺得索然寡味了，月到了圓足的時候，花到了滿放的時候，反不如半鉤殘月或含苞未放的時候比較的耐人尋味。

文學家便常常利用了這一種道理來引動讀者的同情，一部小說或戲劇的主人公，他的性格上往往有許多缺陷的地方。因了這缺陷而造成許多悲劇出來，以致得到了不幸的收場。然而我們對於這

主人公的缺陷，絕不會如教書先生對小學生一般的苛責，反覺其可愛而為之下無限同情之淚，看紅樓夢的總是偏護林黛玉，不就是因為她的多愁善妬的原故嗎？

在繪畫的表現方面也常有利用了這缺陷來增加美點的，我們看一弘畫的好壞，其要點並不在描寫的準確，而在於畫面上的“趣味”。描寫的準確可以由工夫得來，這趣味才是作者天眞流露的所在。

一個技巧修養到十足的老作家的作品，他的表現固然是完滿無缺，沒有再可指摘的地方，然而我們鑒賞到這樣的作品，祇不過嘆服作者努力的精神與表現的誠摯，除開了這兩點還有什麼呢？原始時代的初民術藝與小孩的漫畫，在他們的稚拙和滑稽裏面，反於找出些意味深長的美點，很可以細細把玩的樣子。

近代的新派繪畫有復歸到原始時代的傾向，怕也是爲了這個原因吧。譬如像 Cezanne 的作品，他的“水浴”中的裸體，大都不合於解剖，他在

靜物中畫檯子的邊線 (Outline)，也常是不合透視，而 Matisse 等所作肖像畫，老歡喜把踏正的相貌變得怪形怪狀，這樣的畫，倘若由 Classical 的崇拜者看來，當然是一種離經叛道的東西。然而實際上，却正因了這一種缺點而增加了內容的豐富，使我們不致一看就無餘味。

畫面上顯出這一種缺陷，並不是作者要學時髦，故意做作幼稚。若是故意做作幼稚，那就根本失了天真的趣味，有背於近代作風的真精神，不值得我們尊重的。

近代的作風是專注重在一部份的趣味上的，他們在創作的時候，因為將精神全傾赴於一部分的趣味上——這一部在畫面上是比較的更重要的——於是便疏忽了別的部分。而因了這別的部分的疏忽，便顯出缺陷的美。譬如 Cezanne 的畫，可以看出他的精神是在傾向在自然的韻律方面，於是在輪廓線上每不知不覺的顯出矛盾錯誤的地方，不懂的人以為這是不忠實自然，其實這正是超越庸俗的一點。

所以，我們在製作的時候，應當善於保存這缺陷的美。如果我們在製作完成之後，發現了這樣的缺點，或是有許多極幼稚的Tauch，切不要急急乎去修正他，還是讓他保存原來的形式，在畫面的趣味上是很能增加效果的。

但是有許多欺人的藝術家，因為自己藝術的拙劣，或故意做成稚拙，也在對人家說：這是缺陷的美嚟！這是內心的表現嚟！那又是誤入於將好聽的新名詞來遮掩自己的醜惡的迷途中去了。

旅杭雜感

藝術的創作，全恃外界新鮮的感覺，感覺不絕地創新變換，藝術的作品也隨時的有特出不同的地方，一個藝術家，若是時常在一個地方製作，則其趣味必致單調固執，而且有時不免要起疲乏厭倦之感。所以旅行異地，遨遊他鄉，對於藝術家實是一件必要的事。哥更倘若不到南洋，我想決沒有那種濃厚的古樸的東方裝飾趣味出來的吧。

生在中國，真是不幸，藝術家尤無發展天才之

機會。山川名勝，雖然很美，但每多破壞零落，不加修飾，滿目荒涼灰暗，極少明快舒適之感。說到人物畫；國人的體格，大都醜陋羸弱，或擁腫不稱，欲求發育完全，肌膚細膩之模特兒而不可得，且社會反對，當道禁阻，使藝術家不得安心從事製作，日惟徬徨不安，如盤背之螞蟻，真是使人悶氣！

我於是幻想起，倘若我們乘輪西渡，到了南歐的意大利，地中海之濱，或是瑞士的湖濱，法蘭西的萊茵河畔，那兒一定可以使我們得到從未經過的新鮮的印象而誘發我們的創作慾，成蔭的綠樹，如苗的細草，與夫碧海青天，建築得入時的 Hotel，美人名士遨遊之芳踪……這些都能使我們啓發無限之靈感。但地隔萬里，畢竟是春夢一場。

杭之西湖，乃東方之瑞士，中國之樂土也。春盛時，四方人士，連袂往遊者，不絕於途。於是綠柳蔭下，白沙堤畔，亦時見男女畫家對境即興，點綴在這春色的湖山裏面，更增抒情的風韻。

今年我重來湖上，已是春盡夏初，天氣熱悶異常，且天多時雨，湖上潮濕特甚。這節季，是最不適

宜於作風景畫的。一年之中，繪風景畫最好的時候，莫如春初秋末的二個時節。初春草木初萌，輕盈柔嫩，如少女之顏，桃花開時，襯以碧草，與微帶紅紫之枯泥，乳色濁之天空，人在其間，如醉如夢，能起不盡之幻想。秋末，長空深碧，楓葉蘆花，隔岸相映，驕陽更增其豔麗，多高調之暖色，如聞遠處之繁華鈴。惟有這春末夏初之時，草木日臻繁茂，綠遍天涯，在初春時從枝葉間透露出來的華屋高樓，也被遮掩了，其景象是十分沉悶的單調的。斯時惟有新雨之後，始現悠涼的情調，但非感覺敏銳之作家不能感出。

不到西湖，總覺得西湖有不盡的畫材；但到了西湖，又索然寡興，無意作畫。本來西湖，只能供閒人之遊玩，其能作洋畫中之題材者，實不甚多。外湖一帶，天水遠山之外，別無奇特之觀，山多平坦，而水帶灰白，缺少有快感之深藍色，是一個極大的原因。靈隱附近，於結構上比較團結，但高木過密，天空和遠景，很少透露，太悶塞了。理安，龍井，九溪十八澗等處，乃宗教上禮讚之地，若是背了畫箱

去，必使你掃興而反。

這樣說來，西湖好像是沒有地方可以作畫了，那也不然，我覺得裏湖一帶，是比較上帶有歐洲風味的。葛嶺下的許多建築，尙覺挺秀入時，成蔭的綠楊，和紅牆相映，能起適當的調和，而近岸之小艇，與遠處含韻之山峯，更能使畫面增加詩意，若在清晨，水波不興，靜影沉碧，遙山霧氣未開，其色調尤覺清悠冷豔，而在薄暮時，從西冷橋遙望新新旅館，能使你起一種異國的情調。茅家埠一帶，多茅屋雜樹，饒田園風味，對子有剛毅樸素之畫風者，極爲適宜。此外如葛嶺的背後，卽松木場，倒有幾處像塞尙畫中之景，可惜知道的人很少，我這次亦交臂失之，直到後來才發現出來，但已遲了。

西湖上還有一種極好的畫材，便是園林風景如公園，西冷印社，平湖秋月都很好。這一種畫面，最應該顯出東方的風流的趣味，所以在風景中的人物是最要緊的，這一種人物自然是偏於女性的，她的Style姨太太派尤其比女學生派適宜。大抵着圓角的短襖，印度綢的長裙，再時髦一點的是旗袍

或是長馬夾；橫S頭低唾於粉頸，肉脚上包的是米色的絲襪和平底的緞鞋，襯托在亭台樓閣，細艸平蕪之間，或談笑，或閒步，或對景而傷神。真能表出江南人優遊瀟灑的風致。朋友中畫的很多，我看了很歡喜，可惜我的技巧太粗劣了，屢次想畫總不敢畫，但是我對於畫這種人物却有點研究，在此不妨一說。我以為，與其是略寫，毋甯是詳描，與其是雄健，毋甯是柔媚，因為這樣，才能把這類女人的細膩的溫柔的特質充分的表現出來。而她們表面上特殊的美點尤應注意，譬如體格，須肥而略長，因為瘦的不如肥的動人之肉慾，所以最應注意乳部與臂部之隆起，脚應飽滿，鞋的後跟極低，能顯出肥白的脚脛。記得在某處看見過一張日本畫家（忘其名）畫的中國園林風景，其中有三個女人，細膩極了，看了真是使人銷魂。

一年不到西湖，又是另外一番景象。真的，杭州這地方，近年以來，真是一年繁盛一年了。這因為近來各處的人士，漸漸知道西湖的美點，而自環湖馬路造成以來，交通日見便利，每到春季，遊人

畢集，而有錢的人，更不惜巨金，攜資建別業於沿湖一帶，我們只要在月白之夜，放舟湖中，便可以看見東北一帶華屋高聳，燭光映入湖中，如萬條金蛇，使人目迷心眩。若是和十年以前的西湖一比，正如窮鄉村姑之於海上名媛，這一個是天真的而另一個是時髦的。

以前的西湖是怎樣的呢？我還記得：那時新市場一帶，還是旗營，矮屋櫛比，簡陋之狀，如黃河以北之鄉村，遊湖的集中點，是在湧金門外，綠楊蔭裏，古風之茶園沿湖而築。遊艇還沒有布篷，如一片瓜皮，白堤上碧艸之間，夾一條蜿蜒之石路，行人三兩可數，西冷橋斷橋之上，尚存有殘廢之更樓。三潭印月曲欄干畔，時可見長袖拂扇之詩人徘徊其間。聽樵子晚歸之牧歌，尤使人起空靈出世之感。

憂時的人說：如今的西湖歐化了，俗不可耐了。這自然是說得不錯的。但是我覺得，西湖的環境，隨時代而變遷，趨向歐化，這正如我們的七言詩五言詩，隨着新文化運動而變成了白話詩一樣，

是極自然的事情。但是不幸，西湖歐化的成績，也正如白話詩一樣，愈化愈不成樣子了。理想的新詩，是要擺脫了舊詩的形式，而仍舊應當是詩的。但前幾年所看見的許多白話詩，舊詩的形式果沒有了，但却成了隨便談談，不成其為詩了；或是抄拾些舊詩的成語，分行寫開，成了不新不舊的東西，我看了最是討厭。西湖也是這樣，造馬路，築洋房，是不要緊的，但造的時候，不應和街上的市房工廠同一形式，應當處處使他美化，處處採取西洋佈置風景的方法，使天然風景，更加生色，這樣的歐化我是表同情的。

但是現在的西湖是怎樣呢？我所最不滿意的，第一，是馬路的色彩太黃，若是在夏天烈日之中，尤覺刺激人目，若是鋪以灰而微青的細沙，我想一定要比較的舒適。第二，路旁的樹木太無偉觀了，蘇堤遍植桑蔴，最煞風景；白堤多柳，但年來截去甚多，夏日步行其間，頗感困苦。我以為最好是多杉榆梧桐之類的高木，下鋪細草，間植小花，使遊人可以隨處覺得舒適可愛。第三，白堤上的三座高

橋，太平板而相同了，反不及以前頹廢古拙之美。而最使我不滿意的，沿湖一帶的洋樓，大抵是西洋式與中國式參合而成，可說是絕對的不調和。這些銅臭的富翁，有錢不會享福，固覺可憐，而其摧殘風景，其罪尤不可恕！

在全湖的別墅中間，比較起來，佈置得最好的，自然莫如康莊。康有爲這位老先生，我是向來反對他的，所以我幾次回到杭州，沒有到康莊去過。這一次朋友L君約我去遊，才知道這位老先生，確是有過人的思想，我可以斷定他有藝術天才的。康莊正座落在丁家山之上，此山較他山略低，下接湖水，地位已佔優勝。而其佈置，與其他莊園另具一風格。截樹爲亭，削木爲匾，不加修飾，而別具深味，這於近代藝術上的稚拙美，可謂不謀而合。此外如室內之陳設，以及庭前一花一木，無不別具慧心，超越塵俗，可爲湖山生色不少。