



刻木與泥

著 橋 烟 陳

書 叢 藝 新

1052.64
1957.11.13
1958.11.13

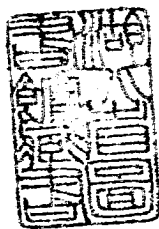
51219

K825.6
2737

+J0/
7494

魯迅與木刻

新藝叢書
文：003B



陳烟橋著

中國木刻用品工廠出版

： 錄 目

前言·····	(一)
魯迅與木刻·····	(一)
魯迅論木刻版畫·····	(三七)
論木刻與繪畫·····	(四九)
論美術的技巧·····	(五三)
論美術與美術家·····	(七七)
對於羅丹美術論的認識·····	(八八)

前
言

提起中國的新興木刻，總教人想起魯迅先生，正如當我們吃飯的時候，常常要想起農夫們辛勤的耕種一樣。這是很自然的情形，因為中國新興木刻的抬頭和發展，有着魯迅先生不可磨滅的勞績在。

但是，有人却常常對這感到詫異，以為魯迅先生只是一位出色的文學家，他並不會木刻，怎麼竟然於中國的新興木刻會有那麼深切的關係呢？有時甚至懷疑我們木刻工作者是故意要抬出這面好招牌做自己的幌子，來藉此造成盲目的偶像崇拜，其實這只是一種還不夠了解實際情形的非常膚淺的看法而已。自然，我們不能說中國的新興木刻，若不經過當時魯迅先生的倡導，就永遠不會在中國的土地上抽芽，但是，它能够在當時那荒蕪和頹唐的中國藝術園地裏生長，而且能够在短短的十年中蓬勃的健康的向前發展，却又不是偶然的現象了。

魯迅先生本人確不會木刻，也不會木刻，他對於中國新興木刻的提倡和愛護，完全是憑着他的遠見和他對於藝術的深湛的認識與酷愛。

然則，魯迅先生究竟是怎樣來提倡和愛護這新興藝術——木刻的呢？這是每每對於魯迅先生跟木刻的關係不甚明瞭的人所急需要知道的一件事，也是本書作者陳烟橋先生所以要特別着重闡述的所在。

陳烟橋先生是木刻界里面與魯迅先生的關係最久也是最密切的一個，因之，他對於魯迅先生與中國新興木刻的情形，也就比較一般人了解得更為詳盡透澈。『魯迅與木刻』和『魯迅論木刻』兩文，已系統的給讀者作了一次深入的研究和介紹了，我們相信，這於每個木刻工作者認識魯迅與木刻，是十分重

要而且有益的。

本書除「魯迅與本刻」兩文之外，又彙選了「論本刻與繪畫」、「論美術的技巧」、「論美術與美術家」及「對於羅丹美術論的認識」等四文，作者對於這些問題，都能以嚴謹而客觀的態度去加以探討與闡明，特別是對於羅丹的美術論在某些方面的強調，於中國藝術界若干偷懶取巧的傾向，確具有他重大的意義與用心。

新藝叢書編印部誌

一九四四年七月

魯迅與木刻

一 魯迅提倡木刻的原因和他所提倡的木刻

爲甚麼魯迅先生要提倡木刻？關於這，且讓我在下面簡略地述出牠的原因來罷。

中國是一個半封建和半殖民地的國家，教育民衆，組織民衆的武器——印刷術，落後得很；因此魯迅先生就開始提倡能彌補此缺憾的木刻。因爲木刻的創作過程簡單，而同時又可以大量地用手拓印出來，於宣傳民衆，組織民衆上增加無限力量。故他嘗說：

「中國製版之術，至今未精，與其變相，不如且緩，一也；當革命時，版畫之用甚廣，雖極匆忙，頃刻能辦，二也，」（註一）

又說：

「西歐各國，近數十年的木刻復興運動，是小資產階級的藝術家掀起來的，但是我們要客觀地把握變成大衆革命的武器。」

以上是魯迅先生提倡木刻的主要原因，對於這，他還作過分析的說明：

「第一是因爲好玩，同是木刻，也有刻法之不同，有思想之不同，有加字的，有無字的；最不幸的是在中國的青年藝術學徒了，學外國文學可看原書，學西洋畫却總看不到原畫，自然，翻印是有的，但是，將一幅畫縮成明信片那麼大，怎能看出真相？大小是很有關係的，假使我們將象縮小如貓，老虎縮小如鼠，怎麼還會令人覺得虎比那種氣魄呢。木刻却小品居多，所以翻印起來，還不至於相差太遠



。(註二)第二是因爲簡便，現在的命價很貴了，一個青年藝術學徒想畫一幅畫，畫布顏料，就得化一大批錢；畫成了，倘使沒法展覽，就只好請自己看。木刻是無需多化錢的，只用幾把刀在木頭上劃去，就如印人的刻印一樣，可以成爲創作，作者也由此得到創作的歡喜。印了出來，就能將同樣的作品，分給別人，使許多人一樣的受到創作的歡喜。總之，是比別種作法的作品，普遍性大得遠了。第三是因爲有用，……木刻原是小富家兒藝術，然而一用在刊物裝飾，文學或科學書的插畫上，也就成了大家的東西，是用不着多說的。這實在是合於現代中國的一種藝術。」(註三)

總之，魯迅先生之提倡木刻，並不是爲了個人的「高雅」，而是完全作爲解放受壓迫民衆的武器。他嘆惜中國文字太難，只得用圖畫來濟文字之窮；他常說：倘要啓蒙民衆，圖畫乃是一種利器，因爲牠就是不認識字的人也能看懂。

魯迅先生所要提倡的木刻，是具有戰鬥性的木刻，這是與他的整個藝術思想的出發點相一致的。戰鬥在他看來，是藝術家的必要條件；唯有能戰鬥，才能把握動的現實。也唯有能戰鬥，才能接近歷史的社會的真實。正因爲他抱着這樣的藝術哲學，所以他勸戒站在藝術戰線上的青年要有「韌」性。所謂韌，就是不要拚藝術來做「敲門磚」，而要把藝術堅持幹下去。「人是進化的長索子上的「環」，不能戰鬥的便失掉了這一個環的作用。藝術是藝術家用以改革現實的武器，因之，一切藝術作品之具有戰鬥性是應該的，必然的。」

中國原先也有木刻，如唐宋佛像，紙牌，以至後來的小說繡像，啓蒙小圖，我們至今還能夠看見實物。然而這些不過是工匠的產物，無甚生氣，而與魯迅先生所提倡的木刻，站在相反的地位上。他所提倡的木刻「雖然不能和古文化無關，但決不是拳中枯骨，換了新裝，牠乃是作者和社會大眾的內心的一

致的要求，所以僅有若干青年們的一幅鐵筆和幾塊木板。便能發展得如此蓬蓬勃勃。牠所表現的是藝術學徒的熱誠，因此也常常是現代社會的魂魄。」（註四）這種木刻，即是我們今日所稱的「新興木刻」，牠是完全由魯迅先生一手提倡起來的。

雖然，新興木刻是具有戰鬥性的，但在牠還沒有完備的武裝以前，却無從並很難發揮牠的戰鬥能力。故在那時候，最主要的任務是怎樣修養與鍛鍊自己，避免被打擊而至於夭傷。如魯迅先生於編印「木刻紀程」時來信這樣對我表示過：

「木刻還未大發展，所以我的意見，現在首先是引起一般讀書界的注意，看重，於是得到賞鑒，採用，就是將那條路開拓起來，路開拓了，那活動力也就增大；如果一下子即將牠拉到地底下去，只有幾個人來稱讚閱看，這實是自殺政策。我的主張雜入靜物，風景，各地方的風俗，街頭風景，就是爲此。現在的文學也一樣，有地方色彩的，倒容易成爲世界的，即爲別國所注意。打出世界去，即於中國之活動有利。可惜中國的青年藝術家大抵不以爲然。況且。單是題材好，是沒有用的，還是要技術；更不好是內容並不怎樣有力，却只有一個可怕的外表，先將普通的讀者嚇退。例如這回「無名木刻社」的畫集，封面上是一張馬克斯像，有些人就不敢買了。」（註五）

因爲魯迅先生所要提倡的是戰鬥木刻，所以他介紹了好幾個外國的戰鬥藝術家的木刻到中國來，如前有梅斐爾德（*Ger Melfert*），次有蘇聯諸名家，後有凱綏·珂勒惠支（*Kaethe Kollwitz*）等。『梅斐爾德的木刻只可惜太放肆了，這對於他的前途是有妨礙的。』（註六）雖然如此，而他的其實是能够感動人的。這個藝術家因爲參加德國××××的革命鬥爭，坐了長期的牢獄，故在他的木刻裏表現了充滿戰鬥的活力的。蘇聯諸名家「自十月革命以後。隔山的大師就忍飢，鬥寒，以一個廓大鏡和幾把刀，

不屈不撓的開拓這一部門的藝術。」運種藝術，「令人覺得一種震動——這震動，恰如用堅實的步伐，一步一步，踏着堅實的廣大的黑土，進向建設的路上，大隊友軍的足音」。(註七)凱綏、珂勒惠支這個被壓迫階級的代言人，她實在被周圍的悲慘生活所感動了，所以非把那些畫出來不可。「她的作品是現代德國最偉大的詩歌，牠照出窮人與平民的困苦和悲痛。這有丈夫氣概的婦人，用了陰鬱和纖穠的同情，把這些收在她的眼中，她的慈母的腕裏了。這是做了犧牲的人民的沉默的聲音。」(註八)

魯迅先生因為介紹外國的戰鬥藝術家 木刻到中國來之故，曾為當時文壇上的「第三種人」所嘲笑：他們說「要是德國版畫那類藝術作品搬到中國來，是否能為一般大眾所理解、即是否還成其大眾藝術？」魯迅先生這樣回答：「假如不是立方派，未來派等等的古怪作品，大概該能够理解一點。風俗習慣，彼此不同，有些當然是莫明其妙的，但這是人物，這是屋宇，這是樹木，却能够懂得，到過上海的，也就懂得畫裏的電燈，電車，工廠。尤其合式的是所畫的是故事，易於講通，易於記得。……因為我本不在討論將德國版畫搬到中國，是否為一般大眾所理解，所辯護的，只是連環圖畫可以成為藝術，使青年學徒不被曲說所迷，敢於創作，並且逐漸產生大眾化的作品而已。」

（註九），那些嘲笑，管他嘲笑，其實魯迅先生之介紹外國戰鬥藝術家的木刻到中國來，一方面固然是給大眾欣賞，而主要却是為着給青年藝術家在創作上參考，並鼓勵他們逐漸產生出大眾化的作品來的。惟其如此，所以那些畫集都是精印本：精印就不能多印，但却有一個好處：青年藝術家就能得到如同真跡似的參考品了。如他在印行「引玉集」時，曾致函西諦先生這樣說及：

「蓋中國藝術家，一向喜歡介紹歐洲十九世紀末之怪畫，一怪，即便於胡為，於是畸形怪相，遂瀰漫於畫苑。而別一派，則以為凡革命藝術，都應該大刀闊斧，亂砍亂劈，凶眼晴，大拳頭，不然，即是

貴族。在這回之印「引玉集」，大半是在供此派諸公之參考的，其中多少認真，精密，那有仗着「天才」，一揮而就的作品，倘有影響，則幸也。」（註十）

再，魯迅先生之介紹外國戰鬥藝術家的木刻到中國來，不僅是爲着給人衆欣賞和做青年藝術家的參考品而已，除此之外，而利用牠們之能鼓動中國藝術家學生與藝術從事革命藝術的組織與活動，尤爲重要的吧。

二 魯迅怎樣搜集和愛好木刻

魯迅先生是非常愛「美」的，而且對於美的了解程度很深。他曾自己動手繪過封面畫，非常雅緻。並且他的日用品如信箋、信封等很多都印上木刻畫。

他從幼年起就開始愛畫，一生不見稍減。在北京時代，很愛線畫與黑白畫，以後更愛版畫。

民國十五年春，他從北京往廈門大學教書，經過上海時，行李中有雙大柳條箱，就是漢碑拓片。

他所譯的愛羅先到的「桃色的雲」的封面，是雲的左右連續圖案。有鳥頭象徵，是他自己採取碑文而設計的。

他又藏有不少的彩色箋紙，都是早年在北京時所購得的。他後來在上海有一次對西諦先生說：「木刻書如今是末路了，但還保存在箋紙上。不過，也難說，保全得不會久。……要有人把一家家南紙店所出的箋紙，搜羅一下，用好紙刷印個幾十部，作爲箋譜，倒是一件好事。這要住在北平的人才能做到，你可以做，要是費些工夫，倒可以做。」以後又寫信說：「這事我們得趕快做，否則，要來不及做，或輪不到我們做。」（註十一）

對於美好的東西，魯迅先生都喜愛，他最能分別得出美與醜，永遠的不朽與急就的草率的。除了反對以朽腐爲神奇，而沾沾自喜，向青年們施以毒害的宣傳之外，他對於古代的遺產，決不歧視，反而拖着過分的喜愛。

魯迅先生搜集了不少古今中外的木刻，是不願關起門來，獨享其興趣的，每一得到佳作，便設法公之於世。

魯迅先生向來對於富含藝術的圖書，歡喜購置瀏覽與收藏，他常託人把馬克和法郎，寄給在德國與法國留學的朋友，請他們搜集版畫。當他在一九二八年手編「奔流」的時候，不但封面按期更換，使得和書的內容配合；內容方面，也愛多加插圖。凡這些特色，至手編「譯文」時還保留着。並且他還歡喜在刊物中的每篇文稿的前後，插些寸來大小的圖樣，以資裝飾。但正因爲他歡喜這樣，以致刊物的成本很大，書店的老板們便諸多爲難了，而他自己卻又無資金辦刊物，這是他引以爲憾的。

魯迅先生手編「奔流」時，因爲需要很豐富的插圖，卻沒有地方可借。雖則偶然可以託周建人先生向東方圖書館借到一些，但不敢拿去製版，恐怕污損了沒法送還。有一次他自己帶了插圖親自到製版所去，在說明製版的腐蝕時間要多少，印起圖來纔算恰到好處；並且要選擇怎樣的紙張才適於印圖之後，那位負責人不但對於那一張插圖的紙質用了視覺不夠，還添上觸覺以手撫摩；還是研究不清，徒然把那圖紙用手撕下一角來。這麼一來，這張插圖被毀了。又有一次，印梅斐爾德的「士敏土」之圖時，畫印好了，就是原圖不見拿來，託人再三去催，好容易送來了，但已經把那大幅的散張版畫，很潦草地釘作一本，而且把周圍邊緣也切去不少，約當原圖三分之二。據說他們以爲書出來了，原圖就不要，應當「落下來」了。魯迅先生一面惋惜那原圖的肢體不全，一面說異於有些中國印刷界的特殊舉措，所以以後

凡要製圖，多數找到外國店家，就是爲此。又，魯迅先生因爲恐怕插圖拿去製版遭污損而購置雙份同樣的圖書也常有。他托商務印書館向外國帶書，原先不過志在給「奔流」預備找些插圖而已，但因了所見日廣，引起愛好，於是更大事購置，一九二九年的「近代木刻選集（1）」的印行，以大部份介紹英國藝術家的作品和中國藝術界相見了。

魯迅先生在和「朝花社」的幾位朋友的談話當中，說明中國信箋也是木刻的一種的時候，幾位朋友很引以爲奇，縱然把中國信箋寄了一些到歐洲去，過了不久，意外地收到回信及還禮，大家就真像拋磚引玉似的歡天喜地。這時大家真有點沉迷於木刻版畫，各人分頭去搜尋，尋到了一些較優良的畫片，總多方設法介紹出來。有時他們也會到別發洋行之類的外國書店去購置一些回來。正在引起外間的注意的時候，是不會輕易放過的，因此又印行「近代木刻選集（2）」，裏面所介紹的是法、俄、美、日等國的藝術家的作品。

木刻不但局限於書籍的插圖而已，在藝術部門所賦予的使命也很大。魯迅先生知道這一點之後，於是收藏木刻版畫的熱心更旺盛起來。一九三〇年方右，他托在法國的朋友陳學昭女士和季紀仁先生找尋大批的木刻版畫，列如 *Lesentiers Du Livre* 是偶然夾在木刻書中帶到兩三本，引起了他的熱烈的愛好，於是趕緊寫信托他們繼續買來，後來覺得已出的幾本沒有搜到，很是可惜，再托他們到舊書店去找，這就不容易了，因爲歐洲出版界日新月異，出過的書，有時真會有無處去找尋之慨，好容易費了他們不少的心力和時間，終於給我齊了。現時計保存的是從第一到第廿三本。每數冊合包一札，記出書名。德國的木刻是托留學彼邦的徐詩荃先生買來的，徐先生特爲魯迅先生找尋木刻，而自己又選了這一科目學習，所以他寄來的木刻圖本，大抵是經過他的名師指導，很內行的精選得來。

收集蘇聯的木刻，是因了我「鐵流」插圖而引起的。

他這樣寫過：「我在這三年中，居然陸續得到這許多蘇聯藝術家的木刻，實是連自己也沒有預先想到的。一九三一年頃，正適校印「鐵流」，偶然在「版畫」(Graphic)這一種雜誌上，看見載着畢斯凱萊夫刻有這書中故事的圖本，便寫信託靖華兄去搜尋。費了許多周折，會着畢斯凱萊夫，終於將木刻寄來了，因為怕途中會有失落，還分寄了同樣的兩份。靖華兄的來信說，這木刻版畫的定價頗不小，然而無須付，蘇聯的木刻家多說印畫莫妙於中國紙，只要寄些給他就好。我看那印着「鐵流」圖的紙，果然是中國紙，然而是一種上海的所謂「抄更紙」，乃是集紙質較好的碎紙，第二次做成的紙張，在中國，除了做賬簿和開發票、帳單之外，幾乎再沒有更高的用途。我於是買了許多中國的各種宣紙和日本的「西之內」和「鳥之子」，寄給靖華兄，託他轉致，倘有餘剩，便分送別的木刻家。這一舉竟得了意外的收穫，兩捲木刻又寄來了，畢斯凱萊夫十三幅，克拉甫兼珂一幅，法復爾斯基六幅，但理諾夫一幅，岡察羅夫十六幅，還有一捲被郵局所遺失，無從訪查，不知道其中是那幾位作家的作品。……」

「去年(指一九三三年)秋間，我又寄了一包宣紙去，三個月之後，換來的是法復爾斯基五幅，畢珂夫十一幅，莫寄羅夫十二幅，希仁斯基和波查日斯基各五幅，亞歷克舍夫四十一幅，密德羅辛三幅，數目比上次更多了。」(註十二)

魯迅先生從蘇聯的木刻裏面，見到新社會的水閘，工廠，偉大的建築，偉大的新事業，及偉大的藝術，藉無須書面說明的圖畫反映出來了。藝術不限於彫蟲小技，而是描繪當前的歷史現實，如「鐵流」之圖，如「毀滅」插圖等，給了他一種新的藝術觀，成爲蘇聯木刻的愛好者。自己印的一部「引玉集」，目的是以先進藝術的認真，精密，來針砭中國藝壇的病態。

後來又幫助良友公司選了一部「蘇聯版畫選集」，那已經是一九三六年的四月間了。這些蘇聯版畫，被展覽於上海八仙橋的青年會，那時魯迅先生是潛居着，蘇聯大使方面深知他愛好蘇聯版畫，以及介紹之勞，特托人來關照，如果不便公開去觀覽，是可以另闢時間，特予招待的，但是他婉謝了。在公展期間的上午去看，並且定購了八幅，除了水崗等幾張，另外也計劃爲了書的插圖而買的。這天他非常興奮，看完一遍，就在食堂用膳，後又陪同一位朋友再看了一遍，然後回去。待到展覽結束之後，魯迅先生總像小孩焦急着買來的玩具還未到手似的。有一天，史沫特黎女士親自把作品送來了，而且口頭帶到好意，蘇聯大使連鏡框鑲好的八幅全送給他了，一個錢也不要。

最後出版的一本版畫，是德國凱綏，珂勒惠支的版畫選集，那已經是大病之後的七月間，在近百度的暑熱中，景宋先生和魯迅先生一同在主席上一頁一頁地排次序，襯夾紙，成爲病中的紀念品了。（註十三）

中國木刻學徒，因爲缺乏師資，而魯迅先生便是唯一的導師了。雖然他本人不是木刻家，但正如上面所說的，他對於美的了解程度很深，惟其如此，所以凡是木刻學徒一有新作，便必然會多印一份奉贈給他求教的，而他也必不會使你失望，非常誠懇地答覆你，指出作品的優點與缺點。故直到他死之前，中國的木刻不管好壞，他都應有盡有的。

既完成的木刻，他固然每幅都看過，而一些還沒有動手刻的底子，也有幾個人常寄給他請指正。他常常痛惜一般藝術學徒的素描基礎不够，致無法創作出很好的木刻來，因之，他贈送了好幾本如米勒的素描集之類的書給他們之中的幾個人，以作鼓勵。他不僅多事搜集與收藏藝術學徒的木刻而已，外國的藝術家與批評家向他要中國木刻時，他也不願意把所有的讓給他們，甯可去信向原作者再討一幅轉送。

這理由是爲着保存「紀程」的作品，有益於後來者。

還有一事值得記載的，他不僅對於國內的木刻廣事搜集與收藏，他也很熱心地搜集與收藏各種具有革命性質的祕密印行的畫報。這些畫報是用鐘靈印刷機和油印機印成的。這是爲什麼？他曾對一個送畫報去的美術青年說過如下感動的話：

「這些東西，過二十年後，再拿出來看看，就覺得寶貴了！而你們在今天不知明天事的環境，却是無法保存的，所以我來替你們保存這些革命的史料罷。」

從這件小事中，可以看見他對於中國整個新興藝術和中國革命的關心的程度了。

魯迅先生對於中國古代木刻也搜集與收藏了不少，如在一九三三年與西諦先生合編的「北平箋譜」，「十竹齋箋譜」等即是其中較精美者的彙集。此外，他也曾搜集「漢畫」（按即漢代的石刻，碑刻，與銅器上之刻劃的「拓本」）。他所收藏的「六朝造象拓本」也不少。他曾將他珍藏的「湖二集附全圖」，贈送給他的同好者西諦先生，在他去世不久以前，還寫信給西諦先生，說是「類早日看見「十竹齋箋譜」的刻成。」（按即西諦先生重印的明崇禎十六年的木刻本）。（註十四）因爲苦力先生正在繼續工作着「中國美術遺產的分析」，一九三五年夏天，他贈給苦力先生一部日本印行的「唐宋元明名畫大觀」，並介紹苦力先生去買「宋人畫院真蹟」的影印本。越一年九月二十九日，他還寄給苦力先生「參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說」（書畫）一冊。……（註十五）

「他在北平時，已經搜輯漢碑圖案的拓本。從前，紀錄漢碑的書，注意文字；對於碑上彫刻的花紋，毫不注意。先生特別搜輯，已獲得數百種。……」（註十六）

魯迅先生的搜集與愛好國內外的木刻及其他版畫，並不是像西洋過去一般收藏家一樣，把這些東西

當作私有物，和以襯托自己的「識博」與「財富」；也不像中國過去一般士大夫階級一樣，把這些東西當作個人的玩弄品，以顯示自己的「高雅」。其實我們已經知道，魯迅先生並不富有，而且憎惡所謂「高雅」的；而「識博」却並未曾有意地用過任何方法以襯托出來。他這樣做，並不是爲了個人的名利，而實是爲了求知，求中國藝術水準的提高，和民族遺產的發揚光大而已。

三 魯迅怎樣指導青年木刻家

在中國，能了解青年，相信青年，尊重青年，幫助青年與鼓勵青年的，恐怕沒有一個人像魯迅先生那樣深切與誠懇的吧。魯迅先生的努力是完全爲着青年的，他的一生事業可以說是替青年鋪平一條康莊的朝向光明的大道。他認爲青年是向惡勢力襲擊的先鋒，因之他相信青年，尊重青年，幫助青年與鼓勵青年。他說：

「擺脫冷氣，只是向前走。不必聽自暴自棄者流的話。能做事的做事，能發聲的發聲，有一分熱發一分光，就令螢火一般，也可以在黑暗裏發一點光，不必等候炬火。」（註十七）

魯迅先生之對於青年木刻家也是抱着同樣的態度的；尤有甚者，他因爲喜歡木刻，同情青年木刻家缺乏師資，所以他更其接近青年木刻家，而至於無時無刻地鼓勵他們。

魯迅先生是怎樣指導青年木刻家的？關於這，說起來頗饒興味的。

魯迅先生因爲翻譯了幾本蘇聯的革命藝術理論書籍如「蘇俄文藝政策」；盧那卡爾斯基的「藝術論」與「文藝與批評」；翻印了德國的革命藝術家梅斐爾德的「士敏土」木刻插圖；以及選印了國際木刻名作如「新俄畫選」等書後，給予青年藝術學徒的思想影響非常之大。因此之故，國立西湖藝術的「一

「八藝社」首先於民國十八年成立了。在中國，首先提倡新興藝術的是「一八藝社」，首先主張藝術從「沙龍」走向街頭，從侍奉高官貴人的幫閒藝術家的手裏奪下這武器來替大眾服務的，是「一八藝社」。該社起初只是幾十個勤奮的同學的觀摩與習作的團體，但不久，由於客觀政治的影響和當時的「民族文學」與「新興文學」兩個思潮的對立，社內的份子，也起了分化，前進的一羣吸收了許多新的社員，工作也更積極起來。但當時的工作，也僅僅限於向勞苦階級吸取題材，請洋車夫或賣燒餅的老頭子來做模特兒，學習木刻等等。同時也舉行政治和藝術理論等座談會。理論上的依據是「藝術論」與「文藝與批評」等書，技術上的借鏡是「藝苑朝華叢刊」與「士敏土」之圖等等。

一九三一年春夏之間，「一八藝社」將較好的習作在上海舉行展覽，並在上海成立分社。魯迅先生給展覽會特刊寫了一篇小引，其中有這樣的話：

「……然而時代是不息地進行，現在新的，年青的，沒有名的作家的作品站在這裏了，以清醒的意識和堅強的努力，在榛莽中露出了日見生長的健壯的新芽。自然，這，是很幼小的。但是，惟其幼小，所以希望正在這一面。」

同年八月間，上海分社的同志，成立一個木刻研究班，由魯迅先生的介紹，請日人內山嘉吉先生講授木刻方法，魯迅先生親任翻譯。

「一二八」事變後，上海的分社也改以「春地美術研究所」的名義繼續工作，同時招收研究生，教授繪畫和世界語。

這年初夏，「春地」在上海八仙橋的青年會舉行展覽會，魯迅先生也來參觀，他在贊賞了那些並不算貧乏的收穫後，很難以為情似地用微微顫抖的手拿出拾元的紙幣，放在該社的募捐簿上，但並沒有簽

名。(註十八)

新興木刻自從有了雛形以來，好像老是在幼稚的漩渦裏不會變動似的，這原因是爲了藝術學徒的生活環境太惡劣與缺乏師資的緣故。魯迅先生看透了這一層，對於他們的要求，他是肯盡力幫助的。不特這樣，他爲着鼓勵藝術熱心於學習起見，以是他多年來所收藏的所有較好的版畫，都拿出來展覽。如在一九三〇年及一九三二年，他借上海北四川路的「購買組合」第一店樓上開過兩次「版畫展覽會」。(註十九)一九三三年借上海北四川路千愛里及上海老靶子路日本青年會開過兩次「版畫展覽會」。在後兩次展覽會中，蘇聯的木刻作品佔多數；也是他特別着重於蘇聯的一方面的緣故。這兩次展覽會的出現，是中國接受蘇聯新藝術最有系統的第一次，尤其給予藝術學徒的影響至大。

在魯迅先生所主辦的數次版畫展覽會中，最後一次，我與數位木刻朋友是天天在場的，他和我們談了許多話，在談話中驟然好像想起了甚麼似的，馬上跑回家去，十分鐘後便帶了兩厚冊英國出版的「世界近代版畫集」來了。他追述他得到了這許多版畫書的故事，並且不厭煩地逐頁地向我們解釋。他是老早就認識了德國版畫家凱綏，珂勒惠支的，當他談到他的時候，用非常親切的語調介紹她的戰鬥生涯——她是爲被壓迫階級求解放的戰士！他還介紹德國木刻家梅斐爾德，他說他最愛刻含有革命底內容的木刻連作，現在他雖然年青，但却是一個老經世故的藝術家了，他把好幾份單獨印行的畢斯凱萊夫所作的「鉄流」之圖分送給我們。繼又介紹我到德國人開的壁恆書店去定購凱綏，珂勒惠支的版畫集第二三兩輯(註廿)。從這些小事看來，他對於青年的誠懇與親切，就可知道一二了。

魯迅先生的指導青年木刻家，常以開版畫展覽會引起他們的注意與興趣，以造成木刻運動的空氣爲第一，而介紹世界戰鬥藝術家的歷史及作品以資鼓勵和參考爲第二；這之外，則與木刻學徒通信，負起

指導責任爲第三。關於開展覽會的緣起與反響，上面已大略地提過了，其次且來述明他的介紹世界戰鬥藝術家的歷史與作品的大概情形吧。

魯迅先生爲甚麼要介紹梅斐爾德的「士敏土」之圖到中國來？這除了用意是在說明作者的革命生涯，獄中生活和作品是戰鬥的之外，同時還有另外一個用意，就是說明書籍插畫的重要；並且插畫家仍然不失爲很好的藝術家。我記不清楚他在甚麼時候說過這樣的話：插畫藝術家雖然爲他人的著作而工作，但那插畫上是有作者的生命表現的。那就是作者個人的東西了。還有，有他的論著可考的，如：

「書籍的插畫，原意是在裝飾書籍，增加讀者的興趣的，但那力量，能補助文學之所不及，所以也是一種宣傳畫。這種畫的幅數極多的時候，即能只靠圖像，悟到文字的內容，和文字一分開，也就只成了獨立的連環圖畫。最顯著的例子是法國的陀萊（Gautier Dorle），他是插圖版畫的名家，最有名的是「神曲」，「失業園」，「吉訶德先生」，還有「十字軍記」的插畫，德國都有單印本，（前二種在日本也有印本）只靠略解，即可以知道本書的梗概。然而有誰說陀萊不是藝術家呢？

「宋人的「唐風圖」和「耕織圖」，現在還可找到印本和石刻；至於仇英的「飛燕外傳圖」和「會真記圖」，則翻印本就在文明書局發賣的。凡這些，也都是當時和現在的藝術品。」（註廿一）

「用版畫裝飾書籍，將來也一定成爲必要，我希望仍舊不要放棄。」（註廿二）

魯迅先生之介紹麥萊勒（Frans Maskeel）和他的「一個人的受難」到中國來，是因爲麥氏是實際上很有名譽的木刻家，羅曼羅蘭也必之於陀密埃（Daubiet）和果耶（Goya）。魯迅先生說他是反對帝國主義戰爭的藝術家，他的「一個人的受難」是寫實的，惟此，所以魯迅先生才把他和這作品介紹過來。這個連環圖畫的故事是描寫窮人的反抗的，這本畫，是值得閱讀的，但在技術上因爲刀法簡略，魯

迅先生却勸青年藝術學徒不宜於學習。他這樣寫過：

「良友公司所出木刻四種，作者的手腕，是很好的，但我以為學之恐有害，因其作者刀法簡略，而黑白分明，非基礎極好者，不能到此境界，偶一不慎，即流於粗陋也。惟作爲參考，則當然無所不可。而開手之際，似以取法於工細平穩者爲佳耳。」（註廿三）

「良友公司出有琴綏萊勒木刻四種，但只可以看看，學不得的。」（註廿四）

關於魯迅先生之提倡此類連環圖畫故事，意在啓蒙民衆，但當時文壇士的「第三種人」則譏之爲「俗」，並認牠不是藝術。魯迅先生爲青年藝術學徒計，曾作極精警的解釋，以駁斥曲解者的無知：

「這種畫法的起源真是早得很。埃及石壁所雕名王的功績，「死書」所畫其中情形，已就是連環圖畫。別的民族，古今都有，無須細述了。這於觀者很有益，因爲一看即可以大概明白當時的若干情形，不比文辭，非熟習的不能領會。到十九世紀末，西歐的畫家，有許多很喜歡作這一類畫，立一個題，製成畫帖，但並不一定連貫的。用圖畫來敘事，又比較近後起，所作最多的就是琴綏萊勒。我憑，這和電影有極大的因緣，因爲一面是用圖畫來替文字的故事，同時也是用連續來代活動。電影」（註五）

「連環圖畫」擁護者，看現在的議論，是「啓蒙」之意居多的。古人「左圖右史」，現在只剩下「一句話，看不見真相了，宋元小說，有的是每頁上圖下說，却至今還有存留，就是所謂「出相」；明清以來，有卷頭只畫書中人物的，稱爲「繡像」，有畫每回故事的，稱爲「全圖」，那目的，大概是在誘引未讀者之購讀，增加閱讀者的興趣和理解。但民間另有一種「智燈難字」或「日用雜字」，是一字一像，兩相對照，雖可看圖，主意却在幫助識字的東西，略加變通，便是現在的「看圖識字」。文字較多的是「聖諭圖解」，「二十四孝圖」等，都是借圖畫以啓蒙。又因中國文字太難，只得用圖畫來濟文字之

窮的產物連環圖畫便時取「出相」的格式，收「智燈雜學」的功效的，倘若啓蒙。實在也是一種利器。」（註廿六）

「至於謂連環圖畫不過圖畫的種類之一，與文學中之有詩歌，戲曲，小說相同，那自然是不錯的。但這種類之別，也仍然與社會條件有關聯，則我們只要看有時盛行詩歌，有時大出小說，有時獨多短篇的史實便可知道。因此，也可以知道即與內容相關聯。現在社會上的流行連環圖畫，即因為牠有流行的可能，且有流行的必要，着眼於此，因而加以導引，正是前進的藝術家的正確的任務；爲了大眾，力求易懂，也正是前進的藝術家的正確的努力。」（註廿七）

「我們看慣了繪畫史的插圖上，沒有「連環圖畫」，名人的作品的展覽會上，不是「羅馬夕照」就是「西瀾晚涼」，便以爲那是一種下等物事，不足以登「大雅之堂」的，但若走進意大利的教皇宮去，就能看見凡有偉大的壁畫，幾乎都是「舊約」、「耶穌傳」、「聖者傳」的連環圖，藝術史家截取其的一段，印在書上，題之曰「亞當的創造」，「最後的晚餐」，讀者就不覺得這是下等，這在宣傳了，然而那壁畫，却明明是宣傳的連環圖畫。在東方也一樣。印度的「阿彌陀」石窟，經英國人摹印了壁畫以後，在藝術史上發光了；中國的「孔子聖蹟圖」，只要是明版的，也早爲收藏家所寶重，這兩樣，一是佛陀的本生，一是孔子的事迹，明明是連環圖畫，而且是宣傳。

「自十九世紀後末以來，版畫復興了，許多作家，往往喜歡刻印一些以幾幅畫彙成一帖的「連作」(Bichtage)。這些連作，也有並非一個事件。……連環圖畫不但可以成爲藝術，並且已經坐在「藝術之宮」的裏面了。至於這也和其他的文藝一樣，要有好的內容和技術，那是不消說得的。」（註廿八）

魯迅先生的印行「引玉集」，較大規模的介紹蘇聯的木刻家的作品到中國來，爲的是甚麼？爲的那

些木刻都是由開山的大師忍飢鬥寒，不屈不撓地創造出來的。他愛惜那些木刻，要把那些木刻作為青年藝術學徒的學習的範本，所以他這樣寫着：

「這些作品在我的手頭，又彷彿是一幅重掛。我常常想：這一種屢版的木刻畫，至有一百餘幅之多，在中國恐怕只有我一個了，而但祕之篋中，豈不辜負了作者的好意？況且一部分已經散亡，一部分幾遭兵火，而現在的人生，又無定到不及薤上露，萬一相借湮滅，在我，是覺得比失了生命還可惜的。流光真快，徘徊間已過新年，我便決計選出六十幅來，複製成書，以傳給青年藝術學徒和版畫的愛好者。」（註廿九）

他竟當作蘇聯的木刻家的作品比自己的生命還要貴重。這種無我的，完全為後來者的精神，真值得佩服！

魯迅先生為甚麼要印行「木刻紀程」呢？他這樣寫着：

「……而且仗着作者歷來的努力和作品的日見其優良，現在不但已得中國讀者的同情，並且也漸漸地到了跨出世界上去的的第一步。雖然還未堅實，但總之，是要跨出去了。不過，同時也到了停頓的危機。因為倘沒有鼓勵者和切磋，恐怕也很容易陷於自足。本集即願做一個木刻的路程碑，將自去年以來，認為應該流佈的作品，陸續輯印，以為讀者的綜觀，作者的借鏡之助……如果作者都不斷的奮發，使本集能一程一程的向前赴，那就會知道上交所說，實在不僅是一種奢望的了。」（註卅）

當「木刻紀程」尚未付印時，魯迅先生因為聽聞「M. K. 木刻研究會」也有印行「木刻畫選集」之意，以是打算不印「木刻紀程」了，但我和一二木刻朋友從旁催促，卒得他的答應而付印。這是要他貼本的工作，但他之打算不印該書，却並不是為怕貼本，而不過以為已有一「木刻畫選集」，就可免出一木

刻紀程」了，反正前者的選畫人還是他自己。

「木刻紀程」出版後，魯迅先生曾寄了數本給一位住在蘇聯的德國亡命藝術批評家 Paul Ehrenfel 請批評。這位批評家不久便接到書並覆了信，他除了慶賀中國新興藝術的產生外，還非常誠懇地作了短短的批評：他認為兩幅風景和一幅人像較佳。

一九三四年秋，一位法國左翼女作家（法國《C》的記者）到上海來遊歷，順道拜訪魯迅先生，請他無論如何要替她搜集一些中國近代較前進的美術作品，以備帶到法國，德國和蘇聯等國去展覽。魯迅先生答應了她，於是託我們分頭搜集，結果共得到作品二百餘點，經魯迅先生選擇後轉送給她帶去了。過了兩個月左右，這些作品在巴黎公科展覽，頗引起彼邦人士的注意。巴黎的報紙載了不少對於這些作品的批評與感想的文章。到柏林與莫斯科展覽時，也有相當熱鬧。那些批評與感想的文字，這位女作家大都把牠們剪下來寄給魯迅先生。因為當時我們大多數都離開了上海，魯迅先生又找不到「美聯」的關係，便把牠們交給某一位女學家暫時負責保存，及把牠們翻譯成中文，找地方發表。不知那位文學家是爲了環境惡劣關係，還是看不起美術，不久便把牠們丟掉了。魯迅先生會爲此事來信表示非常痛惜！

魯迅先生不只介紹世界戰鬥藝術家的歷史和他們的作品到中國來，而且還把中國的新興美術作品介紹到外國去請教於他們。從這些事情看來，也可以略知他對於青年木刻家和藝術學徒的栽培的苦心了。

一九三六年二月，「蘇聯版畫展覽會」在上海開幕的時候，魯迅先生非常高興，他說：

「這展覽會對中國給了不少的益處；我以爲因此由幻想而入於腳踏實地的寫實主義的大約會有許多

犬（註卅一）

良友公司要把這些版畫印成集子，請他寫序文和負責選擇作品，他都毫不思索地答應了，他說這是他所願意做，也應該做的。他在序文上這樣寫着：

「本刻是中國早已發明，但中途衰落，五年前從新興起的是取法於歐洲，與古代木刻並無關係。不久，就遭壓迫，又缺師資，所以至今不見有特別的進步。我們在這會裏才得了極好，極多的模範，首先應該注意的是內戰時期，就改革木刻，從此不斷的前進的巨匠法復爾斯基，和他的一派但尼加，岡察洛夫，葉柴司托夫，畢珂夫等，他們在作品裏各各表現着真摯的精神，繼起者怎樣照着導師所指示的道路，却用不同的方法，使我們知道只要內容相同，方法不妨各異，而依傍和模仿，決不能產生真藝術。

「克拉甫兼珂的木刻能够幸而寄到中國來，翻印介紹了的也只是一幅，到現在大家才看見他更多的。他的浪漫的色彩，會鼓勵我們的青年的熱情，而注意於背景和細緻的表現，也將使觀者得到裨益。我們的繪畫，從宋以來就盛行『寫意』，兩點是眼，不知是長是圓，一畫是鳥，不知是鷹是燕，競尚高簡，變成空虛，這弊病還常見於現在的青年木刻家的作品裏，克拉甫兼珂的新作「尼泊爾建造」(Nepotary)，是驚起這種懶惰的空想的警鐘。

「但我們還有應當注意的，是其中有烏克蘭，喬其亞，白俄羅斯的藝術家的作品，我類，倘沒有十月革命，這些作品是不但不能和我們見面，而且也未必會得出現的。

「單就版畫而論，使我們看起來，牠不像法國作品的多為纖美，也不像德國作品的多為豪放；然而牠真摯，却非固執，美麗，却非淫豔，愉快，却非狂歡，有力，却非粗暴；但又不是靜止的……

「我覺得這些作者，沒有一個是瀟灑，飄逸，伶俐，玲瓏的。他們個個如廣大的黑土的化身……這回雖然已是複製了，但大略尚存，我們可以看見，有那一幅不堅實，不懇切，或者是取巧，弄乖的意

思的呢？」

從上面的那些話看來，有那一句不是鼓勵青年木刻家和藝術學徒向蘇聯的藝術家學習的呢？

魯迅先生的介紹阿庚畫，培爾那爾斯基刻的「死魂靈一百圖」，主要給青年藝術學徒說明「插畫的任務，乃在用線條的表現方法，補足原文的藝術印象，也就是再寫被作者所寫過的人物和當時的生活中的習慣事件。」還有，是「獻給插畫家，藉此看看別國的寫實的典型，知道和中國向來的「出相」或「肖像」有怎樣的的不同，或者能有可以取法之處的。」（註冊二）

魯迅先生之所以介紹德國凱綏。珂勒惠支女士的版畫到中國來，是因為她是為被壓迫階級求解放的戰鬥畫家，這在上面已經大略地說過了。關於凱綏的戰鬥生涯，魯迅先生因為認為值得每個青年木刻家與藝術學徒的深切認識與學習，所以不厭重贅地述及：

「一八九一年，和姊兄弟的幼年之友卡爾。珂勒惠支（Karl Kollwitz）結婚，他是一個開業的醫生，於是凱綏也就在柏林的「小百姓」之間住下，這才放下繪畫，刻起版畫來。待至孩子們長大了，又用力於雕刻。一八九八年，製成有名的「織工一揆」計六幅，取材於一八四四年的史實，是與先出的霍普德曼（Gottlieb Haubermann）的劇本同名的：「一八九九年刻「格萊親」零「年刻「斷頭台邊的舞臺」；零四至八年刻成連續版畫「農民戰爭」七幅，獲盛名……」（註冊三）

關於凱綏的作品的高度的戰鬥性，魯迅先生這樣述及：

「在女性藝術家之中，震動了藝術界的，現代幾乎無出於凱綏。珂勒惠支之上——或者讚美，或者攻擊，或者又對攻擊給她以辯護。誠亞斐那留斯（Perdinand Avenarius）之所說：「要之，無論人們怎樣地各以自己的感覺和思想來解釋這藝術，怎樣地從中只看見一種的意義——然而有一件事情是普遍

的：人沒有忘記她。誰一聽凱綏。珂勒惠支的名姓，就彷彿看見這藝術。這藝術是陰鬱的，雖然都在堅決的動彈，集中於強韌的力量，這藝術是統一而單純的——非常之逼人。

「一九二七年爲她的六十歲紀念，雷普德曼那時還是一個戰鬥的作家，給她書簡道：『你的無聲的描線，侵人心髓，如一種慘苦的呼聲：希臘和羅馬時候都沒有到過的呼聲。』」

「她照目前的感覺，（永田一修說）描寫着黑土的大衆。她不將樣式來範圍現象。時而設得悲劇。時而見得英雄化，是不免的。然而無論地怎樣陰鬱，怎麼悲哀，却不是非革命。她沒有忘却變革現社會的可能。而且愈入老境，竟愈離了悲劇的，或者英雄的，陰暗的形式。」（註卅四）

在魯迅先生逝世前的幾個月中，他還着手編譯「蒙克版畫」，「麥綏萊勒版畫集」，「拈花集」（蘇聯木刻），可惜事還沒有完成，而竟離我們而去了！

魯迅先生的介紹外國版畫，大半是自費的，他說：

「我常常自己印書的原因，因爲書局印的，都偷工減料，不能作爲學習的範本。」（註卅五）

他雖然爲啓蒙民衆，爲栽培新興藝術而鞠躬盡瘁，但尤遭反對者的不斷的冷嘲與破壞，如他說：

「目前的中國，真是荆天棘地，所見的只是狐虎的跋扈雉兔的偷生，在文藝上，僅存的是冷淡和破壞。而且，丑角也在荒涼中趁勢登場，對於木刻的介紹，已有富、贅和他的幫閒他們的譏笑了。但歷史的巨輪，是決不因幫閒們的不濟而停運的；我已經確切的相信：將來的光明，必將證明我們不但是文藝上的遺產的保存者，而且也是開拓出者和建設者。」（註卅六）

最後要來說及魯迅先生之與青年藝術學徒通信，指導他們的情形了。

魯迅先生深知木刻之不易於製作，故他每勸青年藝術學徒要勇於學習，耐心學習，不應苟且從事；

；而同時又不應把木刻看得太難，如他的信裏寫着：

「做一件事，無論大小，倘無恆心，是很不好的。而看一切太難，固然能使人無成，但若看得太容易，也能使事情無結果。」

「我曾看過「M. K. 社」的展覽會，新近又見了「無名木刻社」的木刻集，覺得有一種共通的毛病，就是並非因為有了木刻，所以來開會，出書，倒是因為要開會，出書，所以趕緊大家來刻木刻，所以草率，幼稚的作品，也難免都拿來充數。非有耐心，是克服不了這缺點的。」（註卅七）

藝術的表現是不容易的，所以他勸人不要心急，不要草率；要打穩繪畫的基礎，參加現實的鬥爭，如他的信裏寫着：

「太偉大的變動，我們會無力表現的，不過這也無須悲觀，我們即使不能表現牠們的全盤，我們可以表現牠的一角，鉅大的建築，總是一木一石疊起來的，我們何妨做做這一木一石呢？我時常做些另碎事就是爲此。」（註卅八）

「大概木刻的基礎，也還是素描。」（註卅九）

「其實，木刻的根據，仍也是素描，所以倘若線條和明暗沒有十分把握，木刻也刻不好。」（註四〇）

「……偶然看見幾幅，都頗幼稚，好像連素描的基礎工夫也還未有練習似的。……往往刻了一通，不久就不知道那里去了。」（註四一）

「刻木刻最要緊的是素描基礎打得好！作者必要天天到外面或室內練習速寫才有進步，到外面去速寫，是最有益的，不拘甚麼題材，碰見就寫，寫到對方一變動了原來的姿態時就停筆。現代中國木刻家

，大多數對於人物的素描基礎是不夠的，這樣，很容易看得出來，以後希望各作者多努力於這一方面。又若作者的社會閱歷不深，觀察不夠，那也是無法創造出偉大的藝術品來的。又藝術應該真實，作者故意把對象歪曲，是不應該的。故對於任何事物，必要觀察準確，透澈，才好下筆；農民是純厚的，假若偏要把他們塗上滿面血污，那是矯揉造作，與事實不符。」（註四二）

「說到技巧修養是最大的問題，這是不錯的。現在的許多青年藝術家，往往忽略了這一點，所以他們的作品，表現不出所要表現的內容來。正如作文的人，因為不能修辭，於是也就不能達意。但是，如果內容的充實，不與技巧並進，是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑裏去的。」

「關於題材的問題，現在有許多人以為應該表現國民的艱苦，國民的戰鬥，這自然並不錯的，但如果自己並不在這樣的漩渦中，實在無法表現，假如以意為之，那就不能真切，深刻，也就不成爲藝術。所以，我的意見，以爲一個藝術家，只要表現他所經驗的就好了。當然，書齋外面是應該走出的，倘不在什麼漩渦中，那麼，只表現其所見的平常的社會狀態也好。日本的「浮世繪」，何嘗有甚麼大題目，但牠的藝術價值却存在的。如果社會狀態不同了，那自然也就不固定在「一點上。」（註四三）

關於提高木刻的藝術水準和進步性，以防其變相與墮落，魯迅先生的信裏寫着：

「木刻得到客觀的支持時，要嚴防牠的墮落和衰退，尤其是蛀蟲，牠能使木刻的趣味降低。如新劇之變爲開玩笑的「文明戲」一樣。」（註四四）

「關於木展如此盛大，是出意外，但這時正須小心，要防一哄而散，要防變相和墮落。」（註四五）至於木刻的大衆化與接受中外美術遺產問題，魯迅先生的意見是非常純正的。如他的信裏寫着：

「至於手法和構圖，我的意見是以爲不必問是西洋風或中國風，只要看觀者能否看懂，而採取其合

宜者。先前舊賣的舊法「花紙」，其實鄉下人是並不全懂的，他們之買去貼起來，好像了然於心者，一半是因爲習慣：這是花紙，好看的。所以例如陰影，是西法，但倘不擾亂一般觀衆的目光，可用時我以爲還可以用上去，睡着的人的頭上放出一道毫光，內畫人物，算是做夢，與西法之嘴裏放出一道毫光，內寫文字，算是說話，也不妨並用的」（註四六）

「連環圖畫確能於大衆有益，但首先要看是怎樣的圖畫，也就是先定這畫給那一種人看，而構圖，刻法也不同。立體變成平面的動植物圖，村人看不懂，陰影明暗，認爲是無故加添礙礙在身旁臉上。現在木刻，還是對於智識者而作。倘用這刻法於「連環圖畫」，一般民衆還是看不懂。所以我主張刻連環圖畫，要多採用舊法。」（註四七）

「必須看外國名家作品，審察其雕法。參考中國舊日木刻，一定有益。」（註四八）

「要技藝進步，看本國人作品是不行的；因爲他們自己還很有缺點。」（註四九）

魯迅先生是中國新興木刻之父，沒有他，中國的新興木刻是不會出現的。現在這個中國新興木刻之父已經離開我們而逝世了，我們除了對他致深切的哀痛外，繼承他的遺志——換言之，即把木刻的藝術水準抬高而成爲寫實主義的作品，乃是大家的責任，我們的正確的道路，已由他指示出來了。

四 魯迅對於整理民族藝術遺產的意見和建立民族藝術形式的指示

魯迅先生對於中外藝術有很深切的研究，這在上面已大概地加以說明了。不止如此，他對於中國藝術史的研究，也比較國內外任何人來得深切，及有系統。由於他的「博古通今」的知識，搜羅了不少古今中外的優秀藝術作品，中國的「漢畫」，「六朝造象拓本」便是其中的一部份。他曾準備把這兩部東

西經過整理後複印出來，以作藝術史家和藝術青年的參考，可惜都為經費與時間所限，不能如願。為他已經複印出來的有「北平箋譜」；已經複印出一部分其餘尚在刻製中的有「十竹齋箋譜」——這兩部都是與西諦共同編輯的。他在「北平箋譜」的序上，扼要地敘述了中國版畫史的發展與「畫箋」的源流。而實際上，中國的版畫，是包括着「畫家」、「畫工」、「刻工」和「印刷工」的工作的。再，他之準備或已經把上列的幾種「古物」複印出來，絕不是希圖「復古」；「復古」是為他所深惡痛絕的，他的意旨恐怕就是正如在「北平箋譜」的序文上所提及的那樣的吧：

「意者文翰之術將更，箋素之道隨盡。後之作者，必將別闢途徑，力求新生。」

這所謂「力求新生」，乃是說從舊的過去的取得精粹，以滋養及發達新的生體之意。

從中國古代的版畫和插圖中，魯迅先生整理出很多的很珍貴的材料，如苦力先生在他的「魯迅的美術活動」一文裏所記的有六點至為重要，茲選錄之於下，以供關心者和藝術青年的參考：

(一)關於畫工的工作，魯迅先生說：「間亦有畫工所作，而乏韻致，固無足觀。」——按，這不是說近代的畫作品，缺乏着「氣韻」，不好看，而就不要去改革他們的工作；實際上是，由於他們不能夠獲得繪畫上的新知識，只是專守着口訣和死板的老樣子，因此，也就不能夠運思創新。中國的畫家的工作與工匠的工作有很大的分野，當然，我們希望新的版畫家能畫也能刻。而中國的「畫工」和「刻工」（因為工匠）就不必定能在很短的時期內作到這步田地（這是於社會制度支配着生產關係與技術的「原故」）。然而我們應該為提高中國的文化水準而鬥爭而衝破這個難關！現在，青年的美術家應該不只是學習文人畫家的工作，而也應該學習並整理工匠的工作，應該有條件的應用歷史的遺產之文人的和工匠的技術，同時，要幫助工匠們增高他們的知識和技術，要有和他們一齊去工作的精神！

(二)關於「文人畫」，魯迅先生所指示的「雅趣盎然」的佳作，在技術上說，那就包括「筆墨氣韻」的運用，這在「描寫的藝術」，在宣傳畫、諷刺畫、和版畫上都以相當的保留着運用牠。

(三)關於中國美術上之各種風格的問題，魯迅先生對於任何一派，都無偏見，當他說到明代之木刻（插圖和畫譜等）盛世時，他說：「我拙如畫沙；或細於鬚髮」，那部可以成爲佳作的。但是，魯迅先生對於藝術，一向是主張實用和有力的，除了「裝飾的藝術」是另一問題外，對於「描寫的藝術」，他本人就是一個寫實主義的作家，因此，他也提倡寫實主義的美術。而中國之「工筆」與「寫意」的兩大系統，以任何一個的技術去表現或描寫自然的社會的和人生的生活，也覺得力量不夠。他以為「民族風格」是應該保存的，而且亟應創造出「新的民族的革命藝術」，那末，就必須有條件的應用着西方藝術上的新技術，而同時要充實我們固有的「六法」（一、氣韻生動；二、骨法用筆；三、應物象形；四、隨類賦彩；五、經營位置；六、傳移模寫。），而且必須採用西方的科學技術，如「透視學」、「解剖學」、「色彩學」和版畫上之最新的刻法（如人工的木刻、石刻、金屬刻、橡皮刻等）與製版術（科學的複寫的技術）以及印刷術等。

(四)關於魯迅先生所提出的「新年花紙」，其中所包括的有描寫着神話和民間故事等。像「年畫」上的那種版畫藝術，其中也應該包括着含有裝飾性的「壁紙」上的「圖案藝術」。魯迅先生厭看近年市上流行的那些用「西法」（多是用粗製濫造的石印代替了舊日的木刻版畫的）和「畫工」描死樣的一鄙俗東西，因此他指示我們必須改良「年畫」以及賀年片、月份牌等的作法和取材，雖然我們已經嘗試的作過這樣的工作，但是工作是不够了！全國的藝術家將可以在各地就着本地的風光，本地的風俗習尚，去和「畫工」、「刻工」、「印刷工」合作改良「年畫」，爲「畫工」改良畫稿，爲「印刷工」出新

樣；或美術家自畫自刻，集股創辦「年畫合作社」（或托本地之印刷所、書店代辦亦可）、刻印發賣新的有趣味的有意義的版畫（並附帶贈送月份牌日歷、賀年片等），這就會使全國家家戶戶的門牆變色呢。

（五）關於「插圖」與「連環圖畫」，魯迅先生提倡書中有「插圖」是爲了增加讀者的興趣；提倡「連環圖」（即俗稱「連環圖畫」）是爲了中國勞苦大眾不容易獲得文字上的知識，因而用圖畫供給予知識上的滋養。數年來，中國藝術界泛濫着「藝術家浪漫性」的狂流，「雅人高士」、「閒情逸致」，充滿在洋場鬧市與遠鄉僻野，一般俗流、動輒斥「插圖」等爲「不足道的」「小品」；而實際上，「小品藝術」才足以「行遠而及衆」（魯迅先生語）。魯迅先生特別的提到吳友如的製作（註五〇），就他的那時代和他的作品之質和量上講，也是值得稱道的畫家。

（六）當然，魯迅先生對於美術，不只是愛好「小品」，不只愛用「短刃相接」的藝術；而同時也愛好「巨製」的大作——像那救亡的大布畫，像那公共巨大建築中之大壁畫與巨大的紀念碑式的雕刻。在作着這樣的文學與美術的活動的進程中，我們就會發展了我們的「新生」的偉大的美術，奠定了中華民族的「文藝復興」的基石。

魯迅先生之對於民族藝術遺產的整理工作，和民族藝術創造的倡導工作是不可以分離的活動。這不只是爲了我們將來要建立藝術的歷史博物院，而同時也正是爲了革命的藝術開拓「新生」的途徑。

關於如何建立民族藝術形式這問題，魯迅先生早已給我們披荊斬棘開拓了正確的光明的路向了。他會說過：

「採用外國的良規，加以發揮，使我國的作品更加豐滿是一條路；擇取中國的遺產，融合新機，使將來的作品別開生面也是一條路」（註五一）

這就是說明要建立民族藝術形式的具體辦法，一方面固然要接收民族藝術的歷史遺產的優點，而一方面還須吸取國際藝術的技巧，方法的優點。要這樣，我們才能建立更豐滿與別開生面的真正適合民衆胃口與需要的民族藝術形式。

中國自五、四運動（一九一九年）起，即開發了民族的民主的文化，但那時的文化在形式上偏重於吸收「歐化」的文化，在藝術上也是發展了歐化的技巧，甚至形成了歐化的作風，那時爲了打破封建制度保守的傳統的，於是或多或少的矯枉過甚輕視了民族藝術歷史遺產的一切優秀的成份，甚至背離了大衆的生活習慣和風尚。因此沒有能够發展爲老百姓喜聞樂見的藝術。殆至九一八（一九三一）以後，因爲配合客觀政治的需要，才又提出「藝術大衆化」的口號，正在針對着五、四以來藝術運動的缺點而提出的。但是藝術怎樣可以大衆化，這問題就不能不被牽涉到採用舊形式的上面來了。怎樣採用，魯迅先生在當時提出了這樣的意見：

「我們有藝術史，而且生在中國，即必須翻開中國的藝術史來。採取什麼呢？我想，唐以前的真迹，我們無從目覩了，但還能知道大抵以故事爲題材，這是可以取法的；在唐，可取佛畫的燦爛，線畫的堅實和明快，宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的。米點山水，則毫無用處。後來的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的吧。這些採取，並非斷片的古董的雜陳，必須溶化於新作品中，那是不必贅說的事，恰如喫用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋養及發達新的生體，決不因此就會「類乎」牛羊的。」

「只是上文所舉的，亦即我們現在所能看見的，都是消費的藝術。牠一向獲得有力者的寵愛，所以還有許多存留。但既有消費者，必有生產者。所以一面有消費者的藝術。一面也有生產者的藝術。古的東西，因為無人保護，除少數的插畫以外，我們幾乎什麼也看不見了。至於現在，却還有市上新年的花紙，和連環的圖畫。這些雖未必是真正的生產者的藝術，但和高等有閒者的藝術對立，是無疑的。雖然如此，牠還是大受着消費者藝術的影響，例如在文學上，則民歌大抵脫不開七言的範圍，在圖畫上，則題材多是士大夫的故事，然而已經加以提鍊，成爲明快，簡捷的東西了。這也就是蛻變，一向則謂之「俗」。注意於大眾的藝術家，來注意於這東西，大約也未必錯，至於仍要加以提鍊，那也是無須贅說的。」

「舊形式的採取，必有所刪除，既有所刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」
(註五二)

我們的舊形式的採取，正是新式的發端，也就是舊形式的變革。那麼今後在創作上應該採取怎樣的方法與態度呢？關於這，魯迅先生也提供了扼要的意見：

「但要啓蒙，即必須能懂。懂的標準，當然不能俯就低能兒或白癡，但應該着眼於一般的大眾，譬如罷，中國畫是一向沒有陰影的，我所遇見的農民，十之九不贊成西洋畫及照相，他們說：人臉那有兩邊顏色不同的呢？西洋人的看畫，在觀者作爲站在一定之處的，但中國的觀者，卻向不站在定點上，所以他說的話也是真實。那麼，作一連環圖畫，而沒有陰影，我以爲是可以的；人物旁邊寫上名字，也可以的，甚至於表示做夢從人頭上放出一道毫光來，也無所不可。觀者懂得了內容之後，他就會自己刪去幫助理解的記號。這也不能謂之失真，因爲觀者既經會得了內容，便是有了藝術上的真。」(註五三)

爲了實踐「藝術大衆化」，新的藝術之亟宜建立起自己的民族藝術形式來，魯迅先生是主要的啓發者與推動者。他這樣，完全爲着藝術之適宜於大衆的易懂和愛看，爲着批判的地吸取中國藝術歷史遺產，使新藝術底創造更能够反映民族底現實，而並不是留戀「國粹」，存心保存「國粹」的這一點，我們只要看他對於一些人認爲「高貴」的士大夫階級的繪畫——消費者的藝術的評價並不高，反而常常談到「俗」的民間所玩賞的「年畫」「花紙」——生產者的藝術便可知道。

所謂「國粹」到底是甚麼？在藝術上應否保存國粹？魯迅先生的意見如下：

「甚麼叫做國粹？照字面看來，必是一國獨有，他國所無的物事了，換一句話，便是特別的東西，但特別未必定是好，何以應該保存？譬如一個人，臉上長了一個瘡，額上腫出一個瘡，的確是與衆不同，顯出他特別的樣子，可以算他的「粹」，然而據我看來，還不如將這「粹」割去同別人一樣的好。

「中國的文化，我可是實在不知道在那裏。所謂文化之類，和現在民衆有甚麼關係，甚麼益處呢？外國人也時常說：中國人禮好，中國人看饌好，中國人也附和着。但這些事和民衆有甚麼關係？……」

（註五四）

「我以爲宋末以後，除了山水，實在沒有什麼繪畫，山水畫的發達已到絕頂，後人無以勝之，即使用了別的手法和工具，雖然可以看得新穎，却難以更加偉大。因爲一方面也被題材所限制了。

「至於怎樣的是中國精神，我實在不知道。就繪畫而論，六朝以來，就大受印度美術的影響，無所謂「國畫」了；元人的水墨山水，或者可以說是一「國粹」，但這是不必復興，而且即使復興起來，也不會發展的。所以我的意思，是以爲參酌漢代的石刻畫像，明澹的書幀插畫，並且留心民間欣賞的所謂「年畫」，和歐洲的新法融合起來，也許能够創作出一種更好的版畫。」（註五五）

保存國粹，恢復固有，是復古的先生大人們所提出來借以阻擋新文化新藝術的輸入與發展的鐵盾，他們企圖並不批判的把士大夫階級的藝術保存與復興起來，魯迅先生戳穿了這個虛偽的鐵盾，而指出民間自己的藝術較士大夫階級的藝術，尤值得批判的地保存與接受。並且惟有這樣，才有較好的出路。他又會痛恨過士大夫階級把民間自己的藝術蹂躪殆盡，如說：

「士大夫是要常常奪取民間的東西，將『竹枝詞』改成文言，將『小家碧玉』作爲姨太太，但一沾着他們的手，這東西也就跟着他們滅亡。他們將他從俗衆中提出，罩上的玻璃罩，做起紫檀架子來。教他們多數人聽不懂的話，緩緩的『天女散花』扭扭的『黛玉葬花』，先前是他做戲的，這時却成了戲爲他們而做，凡有新編的劇本，都只爲了梅蘭芳，而且是士大夫心目中的梅蘭芳。雅是雅了，但多數人看不懂，不要看，還覺得自己不配看了。」（註五六）

這些話是同樣適宜於拿來形容中國的繪畫，如民間所流行的『年畫』與『花紙』，是一向被認爲俗的，因爲牠易懂；而士大夫階級所寵愛的『掛軸畫』，是一向被認爲雅的，因爲牠難懂。然而爲了大衆，甯可取易懂的俗的畫，而不取難懂的雅的畫。自然俗的畫還須用科學方法來整理，那是無需贅說的。並且，整理俗的畫，只有從大衆中間出來的具有精熟的技術，尤其具有進步的思想與高尚的人格의畫家，才能完成他的任務；「我們要求的美術家是引路的先覺」，便是爲此。基於這一點，則我們所關心探求的如何才能創造出具有民族形式的作品來這問題，就並不難以解答了：那是主要地根據民間的繪畫形式經過科學的整理後而完成的。這種作品，既不失其通俗，也不失其藝術的價值；而正因爲其「保存着地方的彩色，反易成爲國際的，即爲別所注意」（魯迅先生語）的東西了。

「……中國的長期封建社會中，創造了燦爛的古代文化。因此整理古代文化的發展過程，別除封建

性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化，提高民族自信心的必要條件。但是決不能無批判的兼收並蓄，必須將古代封建統治階級的一切腐朽的東西和古代優秀的民間文化即多少帶有民主性與革命性的東西區別開來。……中國現時的新文化也是古代的舊文化發展而來，因此，我們必須尊重自己的歷史，決不能割斷歷史。但是這種尊重，是給歷史以一定的科學的地位，而不是頌古非今，不是贊揚一切封建的毒素。因此，對於人民羣衆與青年學生，主要的不是要引導他們向後看，而是要引導他們向前看。

「中國應該大量吸收外國的進步文化，作爲自己文化食糧的原料……外國的古代文化，例如各資本主義國家啓蒙時代的文化，凡屬我們今天用得着的東西，都應該吸收。但是一切外國的東西，如同我們對於食物一樣，必須經過自己的口腔咀嚼與胃腸運動，送進唾液，胃液，腸液，把它分解爲精華與糟粕兩部分，決不能生吞活剝的毫無批判的吸收。……中國文化應有自己的形式，這就是民族形式。」

歸納的說，他主張用西方的科學方法來醫治中國固有文化的醜惡之點；同時他更知道在歷史進程中的某一階段內，人類必然的有各民族自己的文化，這種各自的文化，不特不能排除，反而要預計和培養牠的發展，以補充和豐富未來的全人類的文化。

（註一）「藝苑朝華叢刊」第五輯，「新俄畫選」小引。

（註二）「翻印木刻」，「南腔北調集」，全集第五卷二〇一頁。

（註三）「木刻創作法」序，「南腔北調集」，全集第五卷二〇五頁。

（註四）「全國木刻聯合展覽會專輯」序，「且介亭雜文二集」，全集第六卷三三五頁。

（註五）一九三四年四月的信中所云。

(註六)一九三三年在上海北四川路千愛里的「版畫展覽會」中對我們數位木刻作者的談話，是根據凱綏，珂勒惠支的意見而說的。

(註七)「蘇聯版畫集」序。

(註八)魯迅先生引羅曼羅蘭的話，「凱綏，珂勒惠支版畫選集」序目，「且介亭雜文末編」，全集第六卷四六七頁。

(註九)「論翻印木刻」，「南腔北調集」，全集第五卷二〇二頁。

(註十)一九三四年六月間所寫。

(註十一)見鄭振鐸的「永在的溫情」。

(註十二)參看「引玉集」後記。

(註十三)參看魯宋的「魯迅與中國木刻運動」，「耕耘」一期所載。

(註十四)見「永在的溫情」。

(註十五)見苦力的「魯迅的美術活動」，「原野」所載。

(註十六)見蔡元培的「記魯迅先生軼事」，「青年界」所載。

(註十七)「熱風隨感錄」第四十一。

(註十八)參看力揚的「魯迅先生與「八藝社」」，「七月」第四集第三期。

(註十九)據魯宋的「魯迅與中國木刻運動」所記：「因為當時對於版畫的不諒解，平常借地方開展覽會實在不容易，不得不借日本店樓，不得不顧到版畫的範圍，除了特意安排不少日本版畫之外，對於凱綏，珂勒惠支的連續版畫，富於反抗的刺激性的，爲了減輕

空氣的重壓，特地把牠們分散在幾個房間。」

(註二十) 第二輯，魯迅先生已給牠一部分的印出，即成爲：「凱綏·珂勒惠支版畫選集」。第三輯，我已交給香港「新藝社」完全印出，即成爲：「凱綏·珂勒惠支畫冊」。

(註廿一) 「連環圖畫辯護」，「南腔北調集」，全集第五卷四二頁。

(註廿二) 一九三五年一月給賴少其的信。

(註廿三) 一九三四年四月給張小青的信。

(註廿四) 一九三四年十二月給金肇野的信。

(註廿五) 「一個人的受難」序，「南腔北調集」，全集第五卷一五〇頁。

(註廿六) 「連環圖畫瑣談」，「介且亭雜文」，全集第六卷三三頁。

(註廿七) 「論舊形式的採用」，同上三一頁。

(註廿八) 「連環圖畫辯護」，「南腔北調集」，全集第五卷三九頁。

(註廿九) 「引玉集」後記。

(註三十) 「木刻紀程」小引，「且介亭雜文」，全集第六卷五二頁。

(註卅一) 「記蘇聯版畫展覽會」，「且介亭雜文末編」，全集第六卷四六八頁。

(註卅二) 「死魂靈白圖」小引「且介亭雜文二集」，全集第六卷四三六頁。

(註卅三) 凱綏·珂勒惠支版畫選集」序自，「且介亭雜文末編」，全集第六卷四六八頁。

(註卅四) 同上。

(註卅五) 給曹白的信，年月未詳。

(註卅六)「引玉集」後記。

(註卅七)一九三四年四月十九日答我的信。

(註卅八)廿四年六月二十九日答顧少其的信。

(註卅九)一九三四年十二月十八日覆沈振黃的信。

(註四十)一九三四年十二月十八夜答金肇野的信。

(註四一)答李樺的信，年月待考。

(註四二)一九三六年十月八日在上海八仙橋青年會第二回全國木刻聯合流動展覽會對木刻青年的談話，這是由我記下來的筆記。

(註四三)一九三五年二月四日答李樺的信。

(註四四)一九三四年十二月十八夜答李樺的信。

(註四五)一九三五年一月十八日答唐訶的信。

(註四六)一九三四年三月二十八日答我的信。

(註四七)一九三五年六月二十夜答顧少其的信。

(註四八)一九三四年十二月十八日答沈，金的信。

(註四九)一九三四年十二月十八日答金肇野的信。

(註五〇)「唐宋最著名的插圖藝術家，出有專集，上海文明書局出售。

(註五一)「木刻紀程」小引，「且介亭雜文」，全集第六卷五三頁。

(註五二)「論舊形式的採用」，同上二九頁。

(註五三)「連環圖畫瑣談」，同上三四頁。

(註五四)「老調子已經唱完」。

(註五五)「一九三五年二月四日給李權的信」。

(註五六)「略論梅蘭芳及其他(上)」，「花邊文學」，全集第五卷六三七頁。

魯迅論木刻版畫

木刻的起源及其發展過程

我們已經知道魯迅先生是中國新興木刻的倡導人和栽培人，因之，他對於木刻的一切論述，我們都應該盡量地收集起來，加以整理，這，我對對於青年藝術家 and 留心於藝術的人都會藉此而得到益處的。

魯迅先生對於木刻會作深湛的研究後，證明木刻實是中國原有的東西，如他說：

「鏤象於木，印之素紙，以行遠而及衆，蓋實始於中國。法人伯希和氏從敦煌千佛洞所得佛象印本，論者謂當刊於五代之末，而宋初施以彩色，其先於日耳曼最初木刻者，尙幾四百年。」（註一）

「雖然還沒有十分的確證，但歐洲的木刻，已經很有幾個人都說是從中國學去的，其時是十四世紀初，即一三二〇年頃。那芬驅者，大約是印着極粗的木板圖畫的紙牌；這類紙牌，我們至今在鄉下還可看見。然而這博徒的道具，卻走進歐洲大陸，成了他們文明的利器的印刷術的祖師了。」（註二）

「中國木刻圖畫，從唐到明，曾經有過很體面的歷史。」（註三）

「木刻圖畫，原是中國早就有的東西。唐末的佛像，紙牌，以至後來的小說繡像，啓蒙小圖等，我們至今還能夠看見實物。」（註四）

自中國發明了木刻術，傳到歐洲之後，在那里有了甚麼樣的演變呢？魯迅先生說：

「十五世紀初，德國已有木版的聖母像，原畫尙存在比利時的勃呂舍勒博物館中。十六世紀初，是木刻的大家調壘爾（A. Durer）和荷勒巴因（H. Holdein）出現了，而調壘爾尤有名，後世幾乎將他當

作木版畫的始祖。到十七八世紀，都沿着他們的波流。」

「木刻畫之用，單幅而外，而作書籍的插圖。然而巧緻的銅版圖術一出，這就突然中衰，也正是必然之勢。惟英國輸入銅版術較晚，還在保存舊法，且視此爲義務和光榮。一七七一年，以初用木口雕刻，即所謂「白綫雕版法」而出現的，是畢維克（Th. Bewick）。這新法進入歐洲大陸，又成了木刻復興的動機。」

「但精巧的雕鏤，後又漸偏於別種版式的模仿，如擬水彩畫，蝕銅版，網銅版等，或則將照相移在木面上，再加鏤雕，技術固然極精熟了，但已成爲複製底本版。至十九世紀中葉，遂大轉變，而創作的木刻興。」（註五）

中國本身的木刻，一路下來，又有甚麼樣的演變呢？魯迅先生說：

「宋人刻本，則由今所見醫書佛典，時有圖形；或以辨物，或以起信，圖史之體具矣。降至明代，爲用愈宏，小說傳奇，每作出相，或拙如畫沙，或細於擘髮，亦有畫譜，累次套印，文彩絢爛，奪人目睛，是爲木刻之盛世。考尚樸學，兼斥紛華，而此道於是凌替。光緒初，吳友如據點石齋，爲小說作繡像，以西法印行，全像之書，頗復騰踊，然繡梓遂愈少，僅在新年花紙與日用信箋中，保其殘喘而已。及近年，則印繪花紙，且並爲西法與俗工所奪，老鼠嫁女與靜女拈花之圖，皆渺不復見；信箋亦漸失舊型，復無新意，惟日趨於鄙倍。」（註六）

魯迅先生給我們所提供的這些意見，是十分寶貴的，我們對於這簡單而具有正確性的木刻歷史給予認識之後，那就可以開始來研究他對於現代木刻的意見了。

木刻的常識

木刻是甚麼，何謂創作木刻，何謂複製木刻，何謂木面雕刻，何謂木口雕刻，關於這些，魯迅先生遠在一九二九年以前就已經加以注意的了。他這樣寫道：

「所謂創作木刻者，不模仿，不複刻，作者捏刀向木，直刻下去。——記得杜甫的戲韋僮爲雙松圖，有句云：「我有一匹好束絹，請君放筆爲直幹！」這放刀直幹，便是創作底版畫首先所必須，和繪畫的不同，就在以刀代筆，以木代紙或布，中國的刻圖，雖是所謂「繡梓」，也早已望塵莫及，那精神，惟以鐵筆刻石章者，彷彿近之。」

「因爲是創作底，所以風韻技巧，因人不同，已和複製木刻離開，成了純正的藝術，現今的畫家，幾乎是大半試作的了。」（註七）

「教科書上那樣的木刻，因爲那是意在逼真，在精細，臨刻之際，有一張圖畫作爲底子的，既有底子，便是以刀擬筆，是依樣而非獨創，所以僅僅「複製木刻」。至於「創作木刻」，是並無別的粉本的，乃是畫家執了鐵筆，在木板上作畫。自然也可以逼真，也可以精細，然而這些之外有美，有力。」（註八）

「我們進小學校時，看見教本上的幾個小圖畫，倒也覺得很可觀，但到後來聽見外國文讀本上的插畫，卻驚異於牠的神工，先前所見的就幾乎不能比擬了。還有英文字典裏的小畫，也細巧得出奇。凡那些就是先回說過的「木口雕刻」。

「西洋木版的材料，固然有種種，而用於刻精圖者大概是拓本。同是拓本，因鋸法兩樣，而所得的

板片，也就不同。順木紋直鋸，如箱板或桌面板的是一種，將木紋橫斷，如粘板的又是一種。前一種較柔，雕刻之際，可以揮鑿自如，但不宜於細密，是很容易碎裂的，後一種是木絲之端，攢聚起來的板片，所以堅，宜於刻細，這便是「木口雕刻」。這種雕刻，有時便不稱 Wood-Cut，而別稱為 Wood-engraving 了。中國先前刻木一細，便曰「繡梓」是可以作這譯語的。和這相對，在箱板式的板片上所刻的，即謂之「木面雕刻」。（註九）

木刻版畫的「力之美」

魯迅先生之愛木刻版畫，是因為牠有「力之美」，中國舊日流行的裝飾畫，多是削肩美人，枯瘦的佛子，解散了的構成派繪畫爲他所厭棄。他惋惜舊社會的頹唐，所以產生出頹唐，小巧的繪畫來。如他說：

「有精力瀰滿的作家和觀者，纔會生出「力」的藝術來，「放筆直幹」的圖畫，恐怕難以生存於頹唐，小巧的社會裏的。」（註十）

惟其如此，所以他一面提倡「力之美」和「革命」的板畫，一面用文學的武器去改善人生及揭穿舊社會的一切弊病，不是無緣故的。關於他怎樣用文學的武器去改善人生及揭穿舊社會的一切弊病這事情，非本文的研究範圍內，至於他怎樣提倡有「力之美」和「革命」的版畫，這是爲我們藝術青年所應該加以注意的。

魯迅先生怎樣提倡有「力之美」的版畫呢？那就是首先從印行藝苑朝華叢刊起。他在這叢刊中介紹了不少歐洲的木刻家的作品。及加以評價，他說惠勃（C. C. Webb，英國藝術家）的「高架橋」這幅圓

滿的大圖畫，是用一種獨創的方法所刻的，那雕刻的筆數，幾乎可以數出來。統觀全體，則是精美的發光的白色標記，在一方純淨的黑色地子上。達格力秀（E. Fitch Daghin，倫敦動物學會會員所作的動物書中的插畫，能顯示最嚴正的自然主義和纖巧敏慧的裝飾的感情。觀他的畫，便可知木刻怎樣有裨於科學了。迪綏爾多黎（Benvenuto Disastori，意大利畫家）的“La Musasdel Loreto”是一幅具有律動的的圖象，那印象之自然，就如本來在木上所創生的。一般。格斯金（Arthur J. Gaskin英國畫家）他不是。一個始簡單後精細的藝術家。他早懂得立體的黑色之濃淡關係。他的「大雪」的淒涼和小屋底景緻是很動人的。雪景可以這樣比其他種種方法更有力地表現，這是木刻藝術的新發見。傑平（Robert Gibbins英國木刻家）是一個最豐富而多方面的作家。他對於黑白的觀念常是意味深長而且獨創的。E. POWYSMA的紅的智慧插畫在光耀的黑白相對中有東方的豔麗和精巧白線底律動。他的令人快樂的「閒坐」，顯示他在有意味的形式裏黑白對照的氣質，凱亥勒（Emilie Charles Corlegic，瑞士木刻家）的配列光和影指明顏色的濃淡，他的作品顫動着生命。（註十一）

這就是「力之美」的表現，我們用不着絲毫的誇耀，魯迅先生對於木刻版畫鑑賞能力是廣博深湛的，惟其如此，所以他才能負起領導青年藝術家的重責來。

木刻版畫與革命

我們所處的時代是甚麼樣的時代？在這時代裏所需要的藝術是甚麼樣的藝術？關於這，魯迅先生早就給我們指示出來了。魯迅先生因為看見俄國在十月革命後，他們的版畫非常發達，因之，他就企圖把這革命的武器——版畫移植到我國來。他說：

「多取版畫，也另有一些原因：中國製版之術，至今未精，與其變相，不如且緩，一也；當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辦，二也。」

他在提倡版畫的初期（一九二九年），雖為當時的中國藝苑所棄，但他「仍願若干讀者們，由此還能够得到多少裨益。」他引用俄國為證，說：

「因為革命所需要，有宣傳，教化，裝飾和普及，所以在這時代，版畫（木刻，石版，插畫，裝飾畫，蝕銅版）就非常發達了。左翼作家之不甘離開純粹美術者，頗適人版畫中……」（註十二）

這樣有先見之明的論述，恐怕誰也會表敬慕之忱吧。還有，魯迅先生的論述，並不止說說就罷了，他還要介紹世界上作為革命之用的偉大的版畫作品給我們看，以為證明，如他的翻印凱綏。珂勒惠支的版畫選集，就是為此。

凱綏。珂勒惠支以深廣的慈母之愛，為一切被侮辱和損害者悲哀，抗議，憤怒，鬥爭，故她所取的版畫題材大抵是困苦，飢餓，流離，疾病，死亡，然而也有呼號，掙扎，聯合和奮起。這是她對於現實的憤慨和要求改革的表現。如她的「窮苦」，「死亡」，「商議」，「織工隊」，「突擊」，「收場」，「斷頭台邊的舞蹈」，「耕夫」，「凌辱」，「磨礮刀」，「圓洞門裏的武器」，「反抗」，「戰場」，「俘虜」，「失業」，「麵包」，「德國的孩子們餓着」等，就是屬於這一類的作品。尤其是「突擊」這一幅版畫，魯迅先生這樣解釋着：

「工場的鐵門早經鎖閉，鐵工們却想用無力的手和可憐的武器，來破壞這鐵門，或者是飛進石子去。女人們在助戰，用蠟燭的手，從地上挖起石塊來。孩子哭了，……這是人認為最好的一幅，有時用這來證明作者的藝術達到怎樣的高度的。」（註十三）

還有，「德國的孩子們餓着」這一幅畫，魯迅先生看了，感慨地說道：

「……他們都擎着空碗向人，瘦削的臉上的圓睜的眼睛裏，炎炎的燃着出火的熱望。誰伸出手來呢？這里無從知道。大約是當時募捐的揭帖。……而那時的孩子，存留至今的，則已都成了二十以上的青年，可又將被騙作兵火的糧食了。」（註十四）

介紹凱綏·珂勒惠支的版畫，對於中國的青年藝術家徒有甚麼益處呢？魯迅先生這樣寫過：

「一，近五年來，木刻已頗流行了，雖然時時受着迫害。但別的版畫，較成片段的，却只有一本關於卓倫（Anders Zorn）的書。現在所介紹的全是鐫刻和石刻，使讀者知道版畫之中，又有這樣的作品，也可以比油畫之類更加普遍，而且看見和卓倫截然不同的技法和內容。」

二，沒有到過外國的人，往往以為白種人都是對人來講耶蘇道理或開洋行的鮮衣美食，一不高興就用皮鞋向人亂踢。有了這畫集，說明白世界上其實許多地方都還存在着「被侮辱和被損害的」人，是和我們一氣的朋友，而且還有為這些人們悲哀，叫喊和戰鬥的藝術家。

三，現在中國的報紙上多喜歡登載張口大叫的希特拉像，當時是暫時的，照相上却永久是這姿勢，多看就令人覺得疲勞。現在由德國藝術家的畫集，卻看見了別一種人，雖然並非英雄，卻可以親近，同情，而且愈看，而愈覺得美，愈覺得有動人的力。

四，……作者，用中國式計算起來，她是七十歲了，這也可以算作一個紀念。作者雖然現在也只能守着沈默，但她的作品，卻更多的在遠東的天下出現了。是的，為人類的藝術，別的力量是阻擋不住的。」（註十五）

魯迅先生對於革命藝術是珍愛如命的。同樣對於革命藝術家也愛戴至極。他對於蘇聯的革命藝術家

尤表熱愛與同情，是的，蘇聯之能有今日，藝術家們是會盡過他們所應該有的一部分力量的。那些革命藝術家如法復爾斯基，如克拉甫兼珂等。他們的作品當一九三六年大規模在中國展覽的時候，魯迅先生非常高興的這樣寫道：

「我記得會有一個時候，我們很少能够從本國的刊物上，知道一點蘇聯的情形。雖是文藝吧，有些可敬的作家和學者們，也如千金小姐的遇到柏油一樣，不但決不沾手，離得還遠呢，却已經皺起了鼻子。近一兩年可不同了，自然間或還看見幾幅從外國刊物上取來的諷刺畫，但更多的是真心的介紹着建設的成績，令人抬起頭來，看見飛機，水閘，工人住宅，集體農場，不再專門兩眼看地，惦记着破皮鞋搖頭歎氣了。這些介紹者，因此看得鄰人的平和的繁榮，也就非常高興，並且將這高興來分給中國人。我以為爲中國和蘇聯兩國起見，這現象是極好的，一面是真相爲我們所知道，得到瞭解，一面是不再誤解，而且證明了我們中國，確有許多「威武不能屈，貧賤不能移」的必說真話的人們。」（註十六）

魯迅先生本人就是將這高興來分給中國人的最努力者，和「威武不能屈，貧賤不能移」的必說真話的人們中的代表者。惟其如此，所以他能領導中國的新藝術向前走！

藝術，不論甚麼時候，牠都是應該爲革命而服務的，而木刻版畫，更爲革命而服務的最簡便最直接的藝術。魯迅先生不高興中國過去會有一時最流行的油畫之類，因爲那些油畫家本身，已墮落而走着邪路，畫出並非真的藝術品的，技巧底藝術的刺戟來。這在有着強健的，新鮮的精神的人們，正是嫌惡的。魯迅先生會用了盧那卡爾斯基的話來教戒中國藝術學徒，他說：

「……一切有生命的，眞真地美的藝術，在其本質上都是鬥爭的。倘若牠不是鬥爭的，倘若牠是疲倦的，沒有喜悅的，頹廢的，那麼我們要把牠當作疾病，當作這個或那個階級底生活上的解體和衰滅底

Mount 反映，把牠否定了。……生活愈加在那裏邊完全地明快地表現，牠就愈加高貴，但牠又同樣是有益的東西。人類生活底本質是鬥爭。鬥爭心理，勇氣，有這個——人類必要的東西存在。天才的藝術家是天才的地反映着鬥爭底任何的形態，而且天才的地使力強的精神新鮮起來鞏固起來。」（註十七）

中國的木刻版畫，今後在魯迅先生的指示下，當能找出正確的去向吧。

蘇聯木刻大師法復爾斯基與克拉甫兼珂

蘇聯的革命藝術家，木刻大師法復爾斯基的作品，自魯迅先生介紹到中國來之後，曾引起了很大的模範作用：他的作風是純樸而規則的，他的構圖是嚴密而不易的。這些都為青年木刻家所愛好和願意跟他學習。

「法復爾斯基，」魯迅先生在一次木刻展覽會的會場上向我們說過：「誰一提起他的名字就會聯想到他那燦爛的創作技巧來。他的特殊和嚴格的創作方法對於我們的青年木刻家，是非常值得學習的。」

「現在，他在蘇聯的革命成功之後，產生了很多很優秀的作品，而這些作品都得到蘇聯大眾的愛護。他是蘇聯藝術界中最獨創的藝術家之一，他的學生如岡察羅夫，兌里加，康克銳尼斯基，奧丁沙法復，塞利斯基等受了他的影響很大。」

「法復爾斯基的作風是尖銳的，其中沒有一條多餘的綫。畫中主人翁主要形態，動作，和物與人間的內部關係，都是十分完整而生動的。」

「法復爾斯基的作品最優良的要算是學中的典型和人像。他常常喜歡用最尖利的形態去表現他們。他的書籍插圖如在梅里美的小說裏的，有古典的確信和簡明。他是人像畫家，他極善於描寫人物……」

「在革命中，法復爾斯基曾經傾向於抽象的設計，如勃羅歇（即加倫將軍）和他的軍隊的描寫便是一例。到後來，他改用一種新的方法繪插圖，完全放棄了革命以前的過於裝飾和不動的美學方法。我們可以說，從他開始才把書的內容繪成畫，才有真正的插圖，以前祇有裝飾書的美術。」

「法復爾斯基的新的木刻方法的特點是木刻的獨立語言的創造，注意木材本身的趣味而善以利用。」

「法復爾斯基的作品是紀念碑式的。像他的近作「哥德」，「巴巴諾伐」，「勃羅歇和遠東紅軍」等，最能代表。這作風，對於我們的青年木刻家，是應該勇於追隨的。」

至於克拉甫兼珂又怎樣呢？我還記得魯迅先生告訴我們這樣的事情：

「克拉甫兼珂，他對於裝飾的天才，他刻劃的均勻老鍊，他對於度量 and 趣味的感覺，他神妙的技巧，成全了他在蘇聯藝術界裏面所應該佔有的地位。克拉甫兼珂，在他小幅的版畫中，也如紀念碑式的藝術一樣的具有魔力。他由於用麥普一樣的豐富的調劑的純粹的線條在平面上互相聯結，那些神話般的幻想的創作依然發生平衡的，和悅的，使人高興的效果，在他看結構的緊湊，比那些細微的地方還更重要。」

「法復爾斯基爲了創立新風格，摧毀了舊風尚，克拉甫兼珂則不管他的新方法，仍然繼續保持十九世紀的優良傳統。」

「克拉甫兼珂有強烈的書家性格，他從繪畫給木刻帶來顏色和空間的感覺。對着他最美的畫頁「幻想的故事」，我們驚歎那位出色的裝飾家，古典的畫家、浪漫的插畫專家……特別的而且使人覺得異樣的是非屬於革命的題材和那象徵的浪漫表現方式相配合着……他是新浪漫主義的作家。」

如今，這位新浪漫主義的作家，也是中國的青年木刻家的朋友與導師的克拉甫兼珂，僅僅活到四十一歲而竟離開蘇聯的人民而死了。假如魯迅先生還活着的話，那麼，當悲慟不置吧。他在蘇聯的版畫家當中，應該比尼古拉·亞歷克舍夫的死亡損失尤為重大！（註十八）

（註一）北平箋譜序。

（註二）近代木刻選集（1）小引，藝苑朝華第一期第一輯所載。

（註三）木刻紀程小引。

（註四）全國木刻聯合展覽會事輯序，且介亭雜文二集。

（註五）近代木刻選集（1）小引，藝苑朝華第一期第一輯所載。

（註六）北平箋譜序。

（註七）近代木刻選集（1）小引。

（註八）近代木刻選集（2）小引，藝苑朝華第一期第三輯所載。

（註九）同上。

（註十）同上。

（註十一）近代木刻選集（1）附記。

（註十二）新俄畫選小引，藝苑朝華第一期第五輯所載。

（註十三）凱綏，珂勒惠支版畫選集序。

（註十四）同上。

（註十五）寫在深夜裏之一：珂勒惠支教授的版畫之入中國。

(註十六)蘇聯版畫集序。

(註十七)盧那卡爾斯基著：藝術之社會的基礎，魯迅譯。

(註十八)一九三六年，當尼古拉·亞歷克舍夫僅僅活到四十歲而竟逝世的時候，魯迅先生曾為

他編就「城與年」插圖本，並作小引，以作紀念。

論木刻與繪畫

在過去，繪畫與木刻是有分別的，那分別是：繪畫爲畫家自己（即創作的）的東西，而木刻爲木刻家臨摹與模倣畫家的創作（即複製的）的東西。這無論在中國或西洋都是一樣。現在先拿中國的來說，中國過去的木刻家，他們都是以雕板爲生的匠人。他們摹刻着名家的畫稿，他們自有那麼一套譜子；父以是傳之子，兄以是傳之弟，子以是傳之孫。他們祇要有那麼一副精緻絲綸的刀和尺，那麼一雙熟練精工的眼和手，更加上以地土所產的堅緻耐用的梨和棗，那就够了。但畫家所應具備的條件却與木刻家完全兩樣，他們要去講究的，並不是這些，而是氣韻生動，骨法用筆，應物像形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫——即歷來所流行的所謂六法。這六法是沒有一樣可以隨便放過的，而尤其是氣韻生動是六法中的最高準則，此外五法，是達到這個準則的必要條件。（在創作上說，氣韻生動是其他各種要素的複合；作品的實踐在乎其他各種要素，作品完成了之後，才據其事功而判斷他是否達到氣韻生動。）其次要拿西洋的來說，在西洋過去的木刻中，我們見過有摹刻米勒的「拾穗者」和柯爾培的「石匠」諸畫的。在那裏因爲教課書需要講到這一類名畫，而照相術與製版術尚未被發明的時候，致不能不借重木刻家把牠們複製出來，以資參考。複製是無足輕重的，而創作才爲萬人所欽仰。牠們之間的主要與附庸，於此也就不待明判而瞭然了。木刻家跟着畫家走，既不是短期間的事，自從木刻術被發明後一直下來都是如此的。故木刻家在世界美術史上並未會眩耀過他的輝煌功績是實在的；反之，畫家的功績是光芒萬丈。那就可知並不是偶然的了。我這樣判斷，或者不會有偏見之嫌吧。事實既是如此，不能讓人們來隨便

否定的。我們知道中國的木刻，於五代時已被發明了。雖然如此，但我們所讀過的一些世界美術史中有關於記載中國那時的木刻家的功績的却很少，這情形，在西洋也不出例外，雖然我們常在西洋美術史一類的書中也會見過一兩幅木刻作品，並且這木刻作品是屢次地被頌揚着的，但這被頌揚的原因是甚麼？恐怕不是在於木刻本身的複製得巧妙精緻，而是在於牠具有藝術的力吧。這藝術的力要在畫家的作品裏才能找到，在木刻家的作品裏却找不到這個，而僅是巧妙精緻而已，萊特勒（Alfred Retzel）所作的「死的舞蹈」和「作爲朋友的死」等，都是屬於有藝術的力的木刻畫。這種木刻畫，是畫家一時捨棄彩筆而用力在木板上的素描，因之，我們不能算牠是一個木刻家的產物，而應該算牠是畫家的產物，正如萊特勒從來都被稱呼做繪畫家，就是這個緣故。跟萊特勒一樣的人還有不少，但他們都不能替木刻家佔光，雖然他們也學木刻家執刀向板，但爲着一個是爲自己而表現（即是把對象通過自己的思維而表現出來），一個是爲別人而複製（即是把對象通過自己的眼和手而複製出來），而效果也就不不能不殊異了。在西洋過去的木刻家，他們的名字難得知道，在中國過去的木刻家，他們的名字我們是非常容易的找得來的。如黃筌（明徽派木刻家，刻有目蓮救母勸善戲文等。）如黃應瑞（萬歷三十年間的木刻家，刻有狀元圖考，關籊等。）如黃應光（同上，刻有徐文長改本崑崙奴，徐文長評水西廂記插圖等）（註一），他們雖然是中國有史以來不可多得的木刻家，但若拿他們與中國過去的畫家，王維，顧愷之，趙子昂諸人一比，那就要退讓三舍了。我們現在可以說，過去的木刻家都是走錯了路的，這已經被認爲是錯了的，恐怕無論如何也不能讓後來者再跟沿上去吧。

那麼，爲後來者的木刻家，他們應該跟沿那一條路上去，才不至於錯誤呢？那解答無疑的是要跟沿畫家所曾經走過的一條路上去。這意思就是說，一個木刻家一定要先做一個畫家，因爲畫家唯一的職志

是創作。唯有創作「是純然的生命表現；是能够全然離開外界的壓迫和強制，站在絕對自由的心境上，表現出個性來的唯一的世界。忘却名利，除去奴隸根性，從一切羈絆束縛解放下來。」（註二）離開了創作，或放鬆了創作，則他的活動，徒然「全是將我們的個性表現作為加以減削，破壞，蹂躪罷了。」（註三）創作對於我們既然是這樣重要，那麼我們應該怎樣來學習創作呢？換言之，即怎樣來學習繪畫呢？這是為後來的木刻家所應該特別注意的。

初習繪畫的人他的要務是甚麼？是素描。未曾從事過素描的人，他是不能創作而且不配談創作的。畫家之所以能創作，素描應該佔去了大半勞績吧。因之，我們可以說，素描實乃創作的基礎與骨幹。

素描是一種方法，這個方法看畫家之能理解牠運用牠至如何程度而取決他的作品的價值的高下。畫家從事素描應該劃分為三個時期，即是：一、基礎時期，二、吸收時期，三、創作時期。所謂基礎時期即開端時期，在這時期中畫家唯一的職責是學習。自然，學習一方面是要前輩們正確的指導的，而另一方面還要自己的努力程度如何而決定其進步的快或慢。其次所謂吸收時期，即站在畫家基礎時期的成果上，繼續研究東西文化的遺產，批判地吸收牠，揚棄牠。最後所謂創作時期，即集中全力於現實表現（即創作）上。這三個時期是互相地聯系着的，猶如一個人之有少、長、老三個時期一樣。

在過去和現在，有一些理論家是不主張畫家分作三個時期去從事他的素描作業的，這一些理論家說：繪畫是天才的事業，若是庸才，無論你怎樣去指示他，他還是不能成爲一個畫家。天才的畫家是超越時期的，他不容許任何人來給他分次序；分次序反而妨礙；天才的發展。這種似是而非的理論，除了把初學繪畫的人帶到狂人的境地之外，可說一點益處也沒有。

因爲繪畫是建立於素描的基礎上的，而木刻又是建立於繪畫基礎上的，故一個善於素描的人，雖然

他不一定能創作良好的繪畫，但良好的繪畫，却非靠有素描修養的人不能完成，一個善於繪畫的人，雖然他不一定能創作良好的木刻，但良好的木刻，却非靠有繪畫知識的人不能完成。惟其因為繪畫要靠素描，木刻要靠繪畫，所以繪畫與木刻兩者在樣式上有不同的地方，而在本質上（需要創作）却是一樣的。

羅斯金（John Ruskin）說：『木刻雖然永遠不會像繪畫那麼美好，但牠却使藝術家養成了選擇要點的習慣；那便是說，去決定你所見之物的要點何在，且捉住了這些要點而畫之。不是繪畫，而是素描。』這素描要把物表現在集中和刺激的形態上。『這所謂木刻永遠不會像繪畫那麼美好，是偏見的。其實木刻也有其如繪畫一樣美好的地方，如蘇聯的克拉甫兼珂所作的木刻中，不是也跟繪畫一樣具有韻律，情調的和諧嗎？又所謂不是繪畫，而是素描，是矛盾的。因為他既然承認木刻是素描，這素描，誰也知道牠是屬於繪畫（繪畫的基礎）的。惟其是如此，所以畫家誰也不放棄素描，和愛好素描；甚至有不少畫家完全用素描來表示自己。他之把繪畫與素描分開，是不合理的。並且，正因為素描是繪畫，而木刻又需要素描，那麼，木刻也就是繪畫了。』

木刻也是繪畫，良好的木刻，是要靠曾經作過畫家的木刻家才能完成，因為他會創作。

（註一）參考鄭振鐸的譯中國版畫，載良友一百五十期。

（註二）廚川白村的創作論，載苦悶的象徵。

（註三）同上。

論美術的技巧

技術與精神是不能分離的

亞里士多德(Aristotle)把最古的希臘時代的繪畫及其他的藝術，都當作是「模倣技術」(Mimētikā Technē)及「模倣的樣式」(Mimēseis)而存在着。這是指自然的東西用了人工技術的意思。至於用「藝術」那樣具有深長的意思的名稱者，還是後來的事。

在希臘時代，在藝術上所謂「技術」，是十分被重視的，直到溫克爾曼(註一)的時代起，這一技術才漸次離開了希臘時代的精神，而陷於沒有價值的「技巧」這名稱裏了。所謂「技巧」者，好像除了「手的工作」以外，並沒有其他的意味，牠本身沒有打動人心的力量。這是因為溫克爾曼他們對於藝術發見強的憧憬和深的意義，同時表示輕視「無心的技巧」(Die Technik ohne Sinn)的結果。

但要注意，溫克爾曼他們之所以輕視技巧，並不是主張藝術家對於技巧可完全不顧，而是主張藝術家不要像十五世紀前後期的那些藝術家一樣地一生只去注意技巧和形式的美，而忘記了在藝術裏面所包含的內容——即是藝術家的精神生活的表現。這藝術家的精神生活，憑藉技巧表現出來才有藝術的價值，正如哲學者要憑着言語表現他的精神思索，才成為哲學的思想一樣，藝術家的精神生活又何嘗不要憑着表現技巧而表現出來呢？尊敬精神生活而卑視技巧的話，乃是爲了使技巧的意義變爲下等的人而言的。這一點，不要弄錯。

那麼所謂技巧者，牠是應該不與精神生活遊離才是正當的出路了。對的，凡與精神生活遊離的技巧

，都是不正當的技巧，所謂真正的技巧者，牠應以十分藝術的地表現藝術家的精神生活為基本條件。藝術的本質，雖然如 Lalo 所說是「一種技巧」(Une technique)，但這指不使生命枯死的具體創作的那種技巧而言。從此可知一般藝術觀察家，無論他們怎樣在努力，還是不能像藝術家那樣十分正確地把握着藝術的本質，就是因為沒有真的技巧的原故。不了解真的技巧，就不能把握真的藝術的本質，同樣，沒有真的技巧，及不了解真的技巧者，我們不能稱他為真的藝術家。這定義恐怕不會錯吧。

對技巧的認真

Pierre Cautsalla 會說過：「藝術家的永遠的努力，是由技巧的研究，以藝術效果為目的，以企圖着種種實際的配合，又在判斷作品的時候，也是從技巧着手的。」由此可知技巧與藝術家的關係是多麼密切，而不應等閒視之的了。

作為表現藝術家的精神生活的技巧，牠的存在，是有其莫大的價值的。我們試翻開美術史來讀一下，就可以知道，哪一位偉大的畫家不是對於技巧的研究有十分心得的人呢？

對於技巧的研究，我想再沒有像達·文西 (Sordido da Vinci) 那樣認真的了。達·文西的製作目的，不是單為要畫成一幅畫，而是一面畫東西，一面培養自己的觀察力和理解自然的神祕。如果理解了自然的神祕，他的目的便算達到了。製作，在他看來不過是滿足研究心的手段，他每逢畫一張畫，都祇是解決藝術上各問題的一個機會而已。又他的製作態度亦與別人不同。對於一切事物若沒有研究徹底，他便不肯下筆。他的工作非常週密，先竭力搜求材料研究畫法，然後開始，故他的製作絕不是一揮而就的天才產物，而是在無止境的戰鬥中，從不容易擔荷的災難中，人給他的賜品。故他能遺留給我們這許

多寶貴的財產（例如均衡，藝術解剖，遠近法，表現法及他的畫論）不是偶然的。

還有，研究心非常強的達，文西，對於自然界的細微現象，亦引起他的注意。自花蟲至禽獸，無論什麼東西，他都要仔細地觀察。不僅自然界的現象，即街中女人梳髻的樣式和人們談笑的表情，他也不隨意放過。惟其秉有着這樣的性情和態度，所以他的作品無論取那種題材都有恰如其分的精巧表現。坐在嚴肅愛撫幼子的聖母的面龐，充滿慈愛的光輝。「安幾阿里之戰」描寫爭奪軍旗的戰士和互相踐踏的戰馬的情景，令人血液沸騰。「晚餐」如聽複雜的樂曲（Fugue），莫那理紗的明眸，蘊含着無限的魔力——達。文西感覺了那藏在自然的深處的美，依自己的創造力，將它表現出來。他又決不是徒然沈醉於美的人，他始終沒有拋棄觀者的態度。

「晚餐」完成於十五世紀末的一四九七年。這幅畫構圖的統一，畫中人的個性的活躍，崇高的情調，實開古往今來之紀錄。（註二）

技巧與理論的一致，深與美的齊備的「晚餐」，達，文西着手畫這幅畫不過三年光景，然他對於牠的構思卻經過許多歲月。若追溯到一四七八年他已開始預備這幅畫的草案，那末，到這幅畫完成的時候，差不多有二十年之久了。他在這二十年中常常想到這幅畫的佈局，我們可以從他的使徒數人的素描，基督的半身像的素描，使徒的頭腕手衣之類的素描，以及他的簡單的筆記等推察出來。由這些素描，我們知道達。文西的努力是歷久不渝的。是的，一個極難的題材，如果不煞費苦心，怎能得到圓滿的解決呢？「晚餐」是達。文西日積月累努力不懈的產物。也即是人類艱辛創造的最高象徵！（註三）

在古來的畫家中，他們對於技巧的重視，除了達。文西之外，還有後來的大衛（Jaques Louis David）和羅丹（August Rodin）也同樣值得我們去學習。

作為革命的畫家的大衛，他的製作，從來都未嘗疏忽於材料的準備和佈局的嚴密。關於這，我們只要看他當製作「勃魯圖斯」時，未怠慢於仔細的考古學上的準備（那哭着的勃魯圖斯的女兒的髮髮紛亂的頭，是用羅馬時代的作品巴剛成的頭作為模特的），和描着在維爾賽的第三階級的「宣誓式」的龐大的底稿，被殺在浴室中的「馬拉」的極意的寫實底畫像，就可以知道了。至於後來的製作「加冕式」時，雖在極其大舉的許多人集合着的構圖中，也還要試行各個人物的裸體素描，並且據傳說，收在畫中的許多人物的各個，是一一都做過細密的準備的；竟有一些人，還不得不特地往大衛的工作場裏去寫照。在大衛，還要歷史荒地，紀念革命事業，因而經營起來這些作品，他的準備的精密是應該的。又正因為他對於技巧之不敢苟且，同時也是保證他之為真正的美術家的資格與史料，和時俗的美術家遠隔了。

美術巨人羅丹，他在事業上的成就，更其輝煌了，更其為我們所樂聞了。自從他雕刻那受了是否從模特兒直接取得型範的冤枉嫌疑的「黃銅時代」起，就顯露出他的寫實底表現手法之高超。我們若要問羅丹的作品為什麼來得這樣動人呢？那答覆無疑因為羅丹不僅是一個優於雕刻技巧的人，而同時也是一個優於繪畫技巧的人。在他的雕刻的手法上是常常傾於繪畫底表現的。他使他的雕刻底輪廓雖然融解而求像面的光的效果，以代立體底體積。他能從一塊石，搨出單是必要的範圍的整雕來。他除了自由自在地驅使他的繪畫底手法來雕刻他的像之外，還企圖在那作品上嵌入特殊的思想底表現。關於這，只要我們去看他「加黎的義民」和「威克多等俄」就可知道。「加黎的義民」是一個一個離立着的五個人物的羣像，以象徵恐怖，絕望，決意，愛國心出於演劇的作品。「威克多等俄」則顯示着這大詩人在海邊的石上，聽着靈感之聲的情形。當羅丹施行他的極大膽的象徵底表現之際，一定更是伴隨着繪畫底技巧的高強。此旁人之所不能為而羅丹獨能為者。在羅丹的一生中，最為優秀的作品是「巴爾札克」。「為

紀念那以中夜而興，從事創作爲常習的文豪巴爾扎克。亂髮的頭，運黑的眼——這裏所表現的神奇地強烈深刻的大詩人的風采，和披著從肩到足的長襪衣的身軀一同，成爲渾然的一個巨大的幻像。在那理想化的增強了深刻的性格描寫上，結構雖然大膽，卻很感得紀念品底效果。然而，這樣大膽的嘗試，卻取得如此成功的緣故，究竟在哪裏呢？——這不消說，是在繪畫底手法上的技巧的高強，只要單取巴爾扎克的臉面來一想，便明白他的技巧的優秀，是怎樣有益于這詩人的性格描寫了。恰如用了著力的又粗又少的筆觸，描成大體的油畫的肖像一般的大膽，使巴爾扎克的性格，強而深地顯現出來。▲（註四）

技巧存在的價值，是充分地去表現精神生活。達·文西，大衛，羅丹諸人從不斷的研究中得來的技巧，是真的技巧；惟其是真的技巧，所以能表現出各人的偉大的精神生活來。

技術是達到創作所必須底手段

藝術所尋求的是創作，而創作的最高欲望則是達到真·善·美的境域。但這真，善，美因時代條件的不同，及藝術家各人的世界觀的不同，所以各人表現出來的精神生活亦跟之而不同，但總之我們所要求的，是藝術。儘管各人的理想與意志有差異，而各人都應該借重於他的技巧充分地把他所表現的精神生活的成分之表現出來則一。因爲我們對於一個藝術家的成功與否的判斷，是常常以他所表現的精神生活的成分之多少爲定衡的。像達·文西一樣，我們可以從他的人格上和作品上意味到滋榮於意大利國內的文藝復興的文化諸相——他的生涯是文藝復興期全部文化的縮圖，他的作品是領導着文藝復興期的文化脫離了宗教的桎梏，首先使藝術家既得到觀察自由，同時歡喜表現自由的洪鐘。他是依他自己無限的才能總合完進者的努力，使這些努力統一醇化起來的開拓者！

其次是大衛，他是用古典主義這武器，使革命神聖化的畫家。古典主義以前的文化是屬於宮廷的，古典主義以後的文化是屬於人民的了。大衛的作品是當時政治與文化變革的有力的反映物。「大衛及他的朋友們，是要廢除舊制度而突進着的。」（普列漢諾夫）故他的爲人和作品，實負有拓大藝術家的視野和藝術的功能的使命。

至於羅丹，他之所以能成爲近代藝術史上的巨人，就因爲他敢於將一向美術的原則推翻，而使美術能充分地去表現「現實」。要向美術是注重人生優美的部份，是把歷史的事蹟作材料，是以靜態爲最高的規律，而羅丹却予以破壞，所以被社會認爲叛徒。他對於近代美術界的貢獻，正如洛希所說：「羅丹在現代雕刻的沈黑房子中打開一個大窗子；從一種在他以前是恆怯與很馴伏的手藝，他指出人可以使其爲一種大膽的與充滿希望的美術。」和豐丹那斯說：「羅丹，從他，我們看見我們還沒有看見過的東西。凡羅丹的作品，人注意到嗎？都震顫着。這是一種無限的接吻，暴烈的，狂亂的，既困倦的緊壓。這是熱情的生活的工作。」真的，羅丹的作品是用血和肉交織而成的。是用強暴的勢力衝破了衰殘的世紀的第一響砲聲。牠鼓舞新的，衝破舊的，所以我們看見這些石像，即覺得這是我们自己，至少亦有我們一份子在。「她們是我們的苦痛憂鬱的同伴」。大詩人馬爾美（Malherbe）這美麗的詩句，恐怕不會讚錯了吧。

綜合上面之所說，則不外是藝術家要用他的創作去參加人生，改革人生；企圖在人生路上鼓動起悠美抑揚的波浪。如達·文西，大衛，羅丹諸人之所以偉大，就正因爲是如此的緣故。但所謂創作，用高爾基的話來解釋牠，牠的過程是知識的把握，向對象底本質之滲透，事實底理解及其選擇和表現底踏踏法的過程。藝術家在這一點如果不能對付得圓滿的話，那也就削弱了他的藝術的效果了。

創作第一講究表現的方法。這表現的方法是要從現實裏面攝取題材之後，而再用藝術的加工完美地反映出來，以達到他的感人的目的，才能完成。這不是普通的藝術家都能做到的，而必需經過多年的技巧鍛鍊的人才能有此把握。有才能的藝術家對於現實裏面的各種特徵，能把握得住和有充分分析的能力，他會運用藝術的概括，綜合，把不必要的煩瑣細節去掉，把那最典型的、最本質的烘托出來。譬如描寫一個小商人吧，他能把許多小商人的性格，習慣，趣味，身姿，信仰，動作等綜合在一個人身上再現出來，而製造出一個典型。這不止繪畫，一般藝術創作都是如此的。故藝術家必需從事於他的技巧的習得與鍛鍊是一致的。

再，創作的目的，如高爾基所說：「人民愛好光輝燦爛，調節而和諧的色與音。他們愛去改善自己的環境，使他變成更為愉快。藝術底目的在誇張這種美好，於是牠就成為更進步的；也在把握這種劣點——傷害了人們的——誇大，所以牠便使人生起厭心，生起毀滅這人生的一切鄙俗和恥辱的劇烈的欲望。藝術不是，也不能是平庸中立的，因為人不是一張開麥拉（Camera），他不是「調整」（Fix）真實，而是支配它，改換它，毀滅它。」

藝術家是精神生活的耕耘者，而耕耘的手段則是他的技巧；在他的園地裏開滿了的美麗的濃郁的花朵，大半是他的馬和犁鋤的功勞啊！

技巧的習得

在古希臘時代的繪畫，是十分着重技巧的，所以當時的畫家非具有特殊的技巧不可。這是因為他們須從崇拜的信念，英雄的崇拜性，作為建築的裝飾，歷史的記錄的意味上來描寫繪畫的。惟此必須具有

均勢的美的調和着的東西。使目不安而感到不調和的東西，沒有裝飾的效果，那便認為醜惡的。所有畫家，受了王侯的保護，在雄大的壁面上，泰然地埋頭於壁畫的製作。恰像承包了建築的木工一般，須得多數的畫工合力去完成畫家所打的底稿。這現象直到十五世紀的法朗特兒（Fra Bartolomeo）的畫家之間及文藝復興期的意大利畫家之間還保留着。（註五）

現在我們看到有名的 Cennino Cennini 的「藝術之書」的話，可以知道當時學習繪畫有必要的年限。

最初，在小的板上描寫初步的素描，須要一年。在師匠的工場裏，關於藝術的一切方面，如練顏料，糞膠，捏石膏等，學習這些的準備，須要六年。其次以學習色彩，飾金箔，用金來描寫衣裳的裝，此外熟習壁畫的工作，又須要六年。這其間又須繼續描寫素描，即在紀念日也不休息。由這不斷的學習，便得着了純熟的實技。不取這路徑，不能達到完全之域。（註六）

看了這樣的話，可以理解當時的美術是如何地重視技巧。由這樣的重視技巧，就是培植希臘的燦爛文化的主要原因。現在時代不同了，當然我們不需要像希臘時代的畫家那樣呆板地去學習技巧，但他們之對於技巧的那種認真研究的精神，却是值得做效的。

在上面，我們已經引述過遠。文西，大衛，羅丹三人對於技巧是如何認真；這認真的精神，是從希臘時代的畫家那裏做效得來的。

現代的畫家，他們需要有多方面的知識，對於技巧的習得，不能做到像希臘時代的畫家那樣要經過練顏料，糞膠，捏石膏——的階段，是合理的（其實這些都是可購置的商品）。但對於技巧的知識——如何表現，却學得越精深越好。達·文西就是我們最好的例子。他依了他自己無限的才能，綜合先進者

的努力，著成了他的輝煌的畫論，這畫論關於表現法的闡述的透澈，即是在不同時代的我們看來，也不失其應有價值。他說：

「繪畫的第一目的，便是在一個平面上表出有凹凸的浮出的物體。在這一點，若是比較其他任何人為卓越，則在其職業（畫家）中為熟練的作家而值得尊敬的。這技巧的完成，是在光與影的配置即明暗法上成立的。若畫家只是注意了它的畫之平面的美妙而自足，只是爲了欲博得在繪畫中探求絢爛的華麗的色彩的俗人的賞讚，而除去了必要的陰影，那是畫家自己的誤謬而爲識者所輕蔑的。」

達·文西除了對於明暗法有獨到的研究外，他同時對於解剖學也是有精深學識的人，他曾親自解剖人體，研究生理關係及骨格筋肉等的狀況，他說：

「畫家首應深切地考究骨格，筋肉及它的性質，要明瞭凡一肢體在某種狀態時，有甚麼筋肉動作，當筋肉膨脹時，筋腱如何收縮。現今的人，往往描寫人體無論在什麼狀態下都把筋肉繪成同一樣的狀態，這種弊病，是畫家所應戒避的。」

人體解剖學的常識，能使我们了解人體構造的關係。當我們對着人體繪畫時，若不了解人體的構造，往往難於表出人體形態的要領。若要正確地表現出人體的骨格狀態，這解剖學的常識是不能缺少的。達·文西認爲畫家研究人體，僅從外形觀察還不够，而要知道人體內部的骨格和筋肉的性狀才行。我們看他的人物描法，也很可以知道他對於人體的筋骨有何等深徹的理解。除了達·文西之外，還有和他同時的大雕刻家兼畫家彌蓋朗琪羅，也是一個對於解剖學深有知識的人，他曾在一個教堂的救治所中解剖屍體來研究。據發薩利（註七）說，彌蓋朗琪羅曾在弗羅倫斯及羅馬兩處，研究解剖學有十二年之久。這也足見他對解剖學之研究，何等努力。就從他的雕像與繪畫上的人體來看，也足以明瞭他對於各種狀

熊的筋肉變化是非常諳熟的。達·文西和彌蓋朗琪羅，非但對於人體解剖學有深刻的研究，而且對於其他的生物，就中如馬的解剖學也會精心研究過的。他們對於技巧的知識的追求，是何等認真啊！

技巧的知識，是從學習得來的，這已經是衆所周知的事了。但「學習」應作「傳習」，因為學習而沒有指導者，則等於獨自地躲在深山裏練習舉步法的小孩，不是完全沒有進步的可能，然而進步得却非常慢，而且那步法是不正常的，很難有走出康莊大道的希望。故羅丹說：

「對於「傳習」當尊敬，要能識別包含在「傳習」中的永久滋饒無盡的東西，即對自然的戀愛與誠實。這是天才作家的兩種強烈情素。凡天才皆崇拜自然，他們從不說謊。由此「傳習」授諸位以鎖鑰，藉這把鎖鑰，諸位得免於時俗之工巧。也即是「傳習」勸諸位常恆問訊「實在」，禁諸位盲從哪一位大師。」

這裏，羅丹之所謂尊敬「傳習」，即是須從前輩求得技巧的知識之意。技巧是畫家用以表現自己的精神生活的手段，畫家若欲充分地把自己的精神生活表現出來，除非他自己能用「傳習」的鎖鑰問訊「實在」，呆板地摹倣前輩，徒然造成似古的贗品而已。

那麼，我們應從「傳習」中求得怎樣的技巧知識呢？羅丹接着告訴我們：

「諸位：要將立體的深厚意義堅植於心中。人心最難與這個概念相狎會，他僅能清楚表現種種平面，想像高厚的形體總覺得於他不適意。但即在此要下諸位的工夫。」

「切莫於「平面」上游蕩。要當於「起伏」上精思。」

「諸位，畫家，觀察「實在」，亦當於立體的深厚意義中看。試以拉斐爾（註八）畫的一幅肖像為例。當這位大師畫一個正面立着的人物時，他使胸部斜斜的避去，由是他令像有空閒，即立體的幻影。」

「凡偉大的畫家，皆探索於空間，即都在「深厚」的概念中隱住他們的勢力。

「要真，青年。但這話不是指要平板的精確，照像術與做鑄像的精確。

「諸位記着這句：沒有點線，只有立體。當諸位描繪時，萬勿留心於「輪廓」，只當注意於「起伏」。是「起伏」指揮「輪廓」。」

羅丹教導我們要捨去平板的精確，而求得立體的真實感，這可謂把達·文西的明暗法發揮得再透澈再具體沒有了。從羅丹的教誨中，我們還可以發覺到他的一些反對藝術家不以表現自己精神生活為重的警語。他說天才對於自然是不說謊的，凡天才的「藝術家，什麼都是美的，因為對於一切生物與對於一切事物，他眼光的透關，發見所謂「品性」，即發見隱約外形下的內在真理，這個真理就是美。」如我們「俯首於斐瑟阿斯（註九）之前與彌蓋朗琪羅之前。讚美前一位作品的神聖的嚴靜，後一位作品的曠厲抑鬱。在高貴的人心，讚美乃恢宏豁達之美酒。」這就說明十分表現自己的精神生活——即所謂「品性」之可貴，因為「美術是單從內在的真理開手的。凡諸位描出的形式，凡諸位設下的顏色，皆在譯出各種情感。」這各種情感，要美術家各人常恆觀察「實在」，才能表達出來，我們不需要藝術觀照家即是如此。

「要深湛的曠厲的習於真（羅丹這樣說），若以使人不辨真偽為自足，以纖悉重出一文不值的細節為能，這樣的美術家永不能成爲一位大師。若諸位往觀意大利的墳場，諸位必覺得這些美術家，職司裝點墳墓，在他們的雕像中，斤斤以抄襲衣飾，鑲花，鑲子為能事者，有何等的稚氣。他們的像或是酷肖，但不是真，因為他們不訴諸自己的心靈。對於這一種支離繁碎，絲毫沒有內在的真理，一點美也沒有東西，諸位當存恐懼心。……所謂大師，是能以他們自己的特別眼睛，觀察人人見過的東西，是曉得

鑒別在他人心中過於熟習的事物之美的人。巴斯加爾（註十）說過，真辯才看不起辯才，同樣，真美術家看不起美術家。於此，我舉嘉利哀（註十一）爲例，在每次展覽會中，大部份的繪畫都不過是繪畫，但他，則似乎是在他的繪畫中間開出一面向着生命的大窗子！

→最美的材料皆顯現於諸位的面前；他就是諸位最熟知，最諳識的東西！

羅丹對於解剖學知識的深究，也不遜於達·文西，彌蓋朗琪羅諸人，尤有進者，羅丹對於解剖學的應用，已較他的先驅者來得靈活得多了。作爲彌蓋朗琪羅的崇拜者的羅丹，他從彌蓋朗琪羅那裏傳習到曠厲的抑鬱的真，呵罵與絕望的勢力，這真，這勢力，深深地印在羅丹的腦中。羅丹見官派雕刻與繪畫的呆板無生氣，苦思改革之道；他特在尋求一種新的和諧的生動的表现方法，想於靜的美術之前，創造出一種動的美術，他之所以不息於研究運動，即由於此。雖然運動當使解剖學改變，但解剖學是死的，呆板的，運動才是活的，生動的。解剖學自然爲美術家所必需，但官派美術之錯誤即在過於拘泥解剖學。解剖學非生命，而運動則顯出因心靈而改變的肉體的姿勢。所以一定要在光綫中繼續研究出那些側影，才能給與一個活現人形以真正的價值。羅丹更企圖創造出一種自由自在的雕刻，即從任何一點看去都躍然如生的，所以他求諸光綫，環境與像之關係。他以畫家的天資，見平常雕刻的乾枯，乃追問要怎樣才能使雕刻與繪畫一樣地，在他的周圍分攜着渾然的氣氛。

明暗法，解剖法，再加上運動，是羅丹全部作品的技巧的說明，亦即是他畢生致力探討的重要課題。這會教導我們向光明的路上走——創造大時代的繪畫的竅燈！

真的技巧與假的技巧

正如前面羅丹所說，若美術家欲免於時俗之工巧，惟有以自然為師，「自然為諸位的天人」，人應隨自己的氣質以解釋自然，在自然界凡存在的都是新的，都是美的，要人去發見，去搜索然後顯出。不過，在這裏，我們應該分辨清楚，一個天才所描出的自然，與庸人所描出的自然，是有天壤之別的。這是因為前者訴諸自己的心靈，後者則否，所以作品也就有真偽之異了。

「卑劣無能的美術家，常戴他人之眼鏡。」所以他們也只能描寫出像照相一樣地精確的作品。這種作品是單從點綫或色度的勻稱與否訴諸眼睛的。反過來，一個偉大的美術家，在他一切描繪，一切的顏色，皆獻出某一種意旨，沒有這個，便為他所不屑。他具備了一種完滿的技巧，以掩藏凡人所既曉得的東西，這比之於「流俗祇能以他們的鉛筆畫種種花樣，或能以顏色製造種種驚人戲法，或能以奇怪的字體寫成種種繡花般的句子的，就是天地間最機巧的人們」高明得多了。後者無論在任何一時代，任何一國家的美術家中都比前者佔多數，這是值得悲哀的事。

真的技巧是從內在真理着手的，「美術的難處與極點，是以自然的性與簡樸的質去描繪與寫作的，你去看一幅圖畫，你去讀一頁書，你若不留心於圖畫，不留心於顏色，也不留心於文體，但能直感到你心裏的最深處，那麼你無須怕自己被欺：這些圖畫，顏色，文體定是一種完全的技巧。流俗全不懂一種放過種種無謂細節而不畫，只付給予真理全體的簡鍊精悍的草圖；流俗全不懂那種賤視戲劇般的矯揉情狀，只託興於全是單純，而比真實生命更為動人的姿態的誠實觀察。又，繪畫在美術上的重要，像文體在文學上的重要一樣。凡裝腔作態，故意動人以炫異的文體即是不好的。所以好的文體，只是那種因要擬集於所描寫的題目上，結聚讀者的完全注意於發出的情緒上而自忘的。美術家，炫耀自己的繪畫的，著作家，頹引人稱讚自己的文體的，有似於穿着軍服以誇耀，而又不肯親臨戰場的軍人，又似日夜磨礱

犁耙的尖端，而又不肯將牠插入泥土的農夫。美術家，只借他的點綴的和諧與合節奏及他的人物、嚴靜姿態，亦不過僅繪成非常無味的習品而已。」

真的技巧，是充滿着美術家的生命並具有不絕地更生着的創造性的，由於這遂產生出活躍的獨特的形式。假的技巧，是缺乏美術家的生命並以他人的技巧為技巧的，由於這遂產生出乾澀的枯死的形式。我們因為愛着真的技巧的誕生，所以熱望假的技巧的滅亡！

技巧的影響與傳統

正如在文學上維吉爾（Virgil）受了荷馬的影響，拉辛受了猶里皮狄斯（Euripides）的影響，康奈爾受了隋尼迦（Seneca）的影響一樣，美術家中也有不少是受前輩的影響的。每人在他所崇拜的美術中，選擇一個氣質與他和諧的大師。法國的古典主義美術家是拉丁人和希臘人的學生，浪漫主義美術家是英國人和德國人的學生——這趨勢，並不是壞的，因為凡是人，雖有變動力，但是他不能自發地變動，是時常必須有一種外來的酵母的。正如女人們及男人們一樣，被一種新的愛情重變為年青，並且在幾乎無間斷的熱情中，找出他們生命活動底真實的原理來。同此，在美術家的技巧的發展過程中，不特不會受別人的影響而得到不良的結果，正相反，我們因受影響而可以牽引起一種吸收的作用，要點是對方必須健全的，有養分的東西，那就會滋補自身了、

繪畫的技巧是屬於個人的，每個美術家的技巧都有不同之點，也正需要這樣才覺可貴。但是牠還有一種普遍的真理，即達到真，美，善為絕高的技巧，拿羅丹為例，他亦美術的技巧上受彌蓋朗琪羅的影響至大，不，羅丹不止受彌蓋朗琪羅的影響，亦受古代希臘人及歷來的諸大師的影響；因為羅丹與他們

唯一相像的地方在獲得自然的祕密，而所以能獲得自然的祕密，則由於一種永常正實的原理。我們看毛克利爾論羅丹，謂羅丹上溯高特，希臘，以至埃及，西西利亞——即直接最原始的美術，而成一種新奇特或將希臘的美術，誠非過論。

然而有一點，我們需要加以注意的。即美術家的技巧儘管受別人的影響，但他必定是綜合者。若我們定要說某天才——如羅丹者的技巧受甚麼派甚麼人的影響，則倒不如直接說是受自然的影響，或一切在他以前的人們的影響為當。羅丹常說：「美麗的事物是不恢復別的事物的，是繼續別的事物的。」我們若承認羅丹的作品是美，我們不能說是恢復了某人或某派；我們甯如米爾布說的！「從他（羅丹），產出一種「風格」。這種「風格」，是羅丹繼承前人，亦所以開啓後人的。」

這樣說來，影響是好的，尤其是受多人的影響，軌與模倣和抄襲，絕不能混用一起。有許多美術家不知個別時代思潮之不同，不知美術實為各種人生的表現，遂至陳陳相因，僅能造出一種似古非古的僵品。這種質品，是美術上的多餘。至於天才，他並不模倣（更絕不抄襲）任何前人，在他，最重要的是發見前人的方法。他在初時要經過認真地去描繪自然，嚴格地去描繪與自然相似的作品是應該的。但繼而要有擴大，要有誇張——尋求一種邏輯擴張方法；這個方法是對象的有理放大。這亦是形體的對於一種幾何的形體的常在減縮，又是一個形體的一切部份犧牲於其形色的綜合的決定。羅丹在他的雕刻上之所以要凝集那些肌肉，湊合那些筋形，挖掘那些空洞，正如他所說：「雕刻是空洞與浮凸的藝術，並不是無模倣而平滑的形體的乾澀物」的緣故。從這裏，羅丹也就自供出他的特殊的技巧，並非專事模倣者所能做到的了。

再，繪畫的技巧，在每一個民族中，每一個畫派中，都有他悠長的傳統。法郎特爾派的美術家，有

法郎特爾派固有的技巧。其各作家雖有獨自的技巧，但都具有那畫派特有的技巧，這是無可爭辯的。荷蘭派有荷蘭派特有的技巧，倫勃郎雖有他獨自的技巧，而其具有荷蘭派共通的技巧，是必然的。技巧有了傳統，在美術家卻有了不知不覺之間修自技巧的便宜，在全然沒有這傳統的國民，卻是一件很難的事。但也有例外，在傳統以外的美術家，具有在傳統之中的人以上的特殊的技法也是可能的。繪畫不必始終拘於傳統的技巧，在這傳統之中發現新的獨自的技巧，是優秀的美術家的條件。離了這傳統而發現好的獨自的技巧。不是也為我們所歡迎的嗎？這新的獨自的技巧，不是否定傳統而從不知不覺之中產生的。像泥池中的蟲，以泥為養分而開出華麗的花一般。美術家需以傳統的技巧為養分，而產生出自己特有的技巧來。所以我們在繪畫上，在排斥否定任何技巧以前，卻應把那些悉數作為養分而吸收，由十分地修得那些技巧，而技巧成為空虛而枯死了；到那時候，就可以否定捨棄那些技巧了。（註十二）

技巧的必要和牠的困難

美術家擺在眼前的基本任務之一是習得自己的技巧，這在上面已不止講過一次了。不注意技巧的美術家，就如一位忘記給馬以燕麥吃的騎士一樣，永不能達到他的出人頭地的目的。羅丹說得好！

「美術，只是情感，但若沒有種種立體，比例，顏色的學問，又沒有靈敏的手腕，即最活躍的情感也變麻木。最偉大的詩人，若在他不懂其語言文字的外國，將能為什麼呢？不幸在新時代的美術家中，有一羣詩人即這樣拒絕學習說外國語。所以他們也僅能吞吞吐吐，不完全的說。」

又說：

「這是非常明白，若繪畫有失，若顏色為偽，最強烈的情緒，亦將不能表示。種種解剖學上的不正

確，即使人發笑，而美術家則反欲令人感動，這是現在許多美術家感到的恥辱。因他們全沒有經過嚴厲的研練，他們的無能遂時時侵凌他們，他們的意願是好的，但一短腫的手臂，一臃曲的腳膀，一種不精確的透視學，使觀者無味而討厭。」

魯迅先生說：

「說到技巧修養是最大的問題，這是不錯的。現在的許多青年藝術家，往往忽略了這一點，所以他們的作品，表現不出所要表現的內容來。正如作文的人，因為不能修辭，於是也就不能達意。」

廚川白村說：

「技巧還未純熟的藝術家的作品裏，就沒有催眠的暗示的力量。即使竭力施行着催眠術，對手可總不睡，當然不會睡的，那就因為他還有未曾到家之處的緣故。」

高爾基說：

「只有獲得技術，才能對於材料多多少少地賦予完全的藝術的形式。」

享利盧梭說：

「如果不能具有特殊的技巧的話，就不能不研究和磨練，一切拙劣的技巧，能造成優美的繪畫，這都是說不通的。」

以上這些話是十分精確的，我們之看重技巧，是因為我們可以借牠來表現自己所想到和意識到的。『要表現就靠藝術家的冷靜的技巧。用一種對於普通的工作者有如流水的材料，雕刻出一個雕像來。他的情感就是他所開採的石坑。』（梭羅）我們應該於此體會到，只有大家的技巧提高以後，才能使美術走向繁榮成功的道路。

再，繪畫的技巧是常常比任何的藝術部門之一的技巧來得繁複而難以解決。正如克林梭所說：「文學者或音樂家，不一定爲俳優或管樂家，隨便寫的一紙，可以作幾度的修改。又如雕刻家的工作，藝術家在未會鑿石的時分，其結果可以預先隱伏。而在畫家却不能夠，多少筆觸都有其反應，所以如果效果不合致的時候，便得着不止的結果了。」這雖然有偏頗之嫌，但也算是把繪畫的技巧的性質之繁複說得相當透澈了。因爲克林梭的話被記起，令我聯想到以下的事實來。

繪畫的技巧應該比文學更爲困難和繁複些，這是因爲在繪畫裏，各個被描寫的人物全憑得其明確的性恪。在文學裏，作者所描寫的人物，得藉作者無限制的語言而行動，作者不絕地與故事中的人物在一起；作者對於讀者，可說些關於如何理解故事中的人物的話，還可對讀者說明其描寫的人物的行動底背後所隱秘的思慮，秘密的動力。又得自由地在讀者不注意中非常巧妙地支配着自己所喜歡的，那動作，語言，行動等等之相互關係。反之作者竭力於藝術底地闡明並說服般的描寫其人物的容貌。然而在繪畫裏，爲了一定的畫面及其他方面所限，却不容許作者插嘴和過於排場。活在畫中的人物，要專門用他自己的動作。姿態創造出來。爲獲得藝術的價值與社會的說服力，活在畫中的人物的一舉一動，必須有嚴密的特徵，必須是鼓動現時的。在這樣條件下，觀衆才能如作者所預定的主旨，通過畫中各主人公的表現，而理解全幅畫的意義。這一點，頗值得我們知道的，而亦需我們加倍努力的地方。

中國現階段的繪畫，是走向新時代裏，在新時代裏的繪畫，是應該紀念碑式的。這紀念碑式的繪畫的構成，非具有嚴密的綫條組織和強烈的色彩對照不能完成。這巨大的工作，若果沒有精熟的技巧，作基礎，哪會有結果呢？

老可克假技巧的道路

我們對於技巧的習得底意見可分爲兩組：第一是要大家去跟達·文西·大衛，羅丹及其他諸大師學習——學習他們對於技巧的認真的精神。我們厭棄中國過去的美術家之競尚高簡；他們描起畫來，總是兩點是眼，一畫是鳥，儘量把內容簡單化而變成空虛了。有不少年青美術家受了這傳統的不良的影響，以爲對於技巧無須認真去學習，這是多麼可笑和危險的事情呢！我們要知道達·文西，大衛，羅丹的作品之所以能達到如此成功的地步，是完全由於他們對技巧下了最大的決心，從不斷的苦練與逐步地克服幼穉得來的，如羅丹所說：

「專誠敬愛生於諸位之前的大師。」

「請以宗教徒般的熱誠去研習：諸位斷不至於尋不得『美』，因爲諸位將遇見真理，要以奮往無前的精神去工作。」

「毫不鬆懈的訓練諸位。要諸位三折肱於手術的便巧。」

「要堅忍！莫思量所謂『神來』。『神來』是不存在的。美術家的唯一資質在聰明，專心，誠實，志願。象忠實工人般做成諸位的工作。」

這些話，正足以剖白羅丹的成肌底秘訣，而同時作爲我們的座右銘，也是非常適當的。

當然，羅丹也是跟一個一樣，是從幼穉中長大起來的。幼穉對於老成，有如孩子對老人，決沒有什麼恥辱；作品也是一樣，起初幼稚，不算恥辱的。倘不遭到賤賤，他就會生長，成熟，老成；獨有老衰和腐敗，倒是無可救藥的事！

幼稚是每一個人所必須經過的階段，如孩子初學步的時期一樣，在成人看來，的確是不成樣子，或者簡直可笑。但是總要學習的人肯拿出苦練和始終如一的精神和志回來對付，一步一步地克服幼稚，無論如何會有一天達到老成的目的的，我們對於技巧幼稚的，需要像母親對於她的年幼孩子一樣，用懇切的希望的心，看他跨出第一步去，決不要因為他的走法幼稚，怕要阻礙旁人的路綫而「逼死」他；也決不要將他捆在牀上，使他躺着研究到能够飛跑時再下地。因為我們知道：假如這樣辦，即使長到一百歲也還是不會走路的。

在過去，我們對於技巧所下的工夫，的確不夠，而同時缺乏嚴密的計劃去克服技巧的困難，這缺點，有賴於我們及後來者的加倍努力，才能補償過來。

鍛練技巧要有嚴密的計劃與一定的法則；這計劃與法則是甚麼？

一、留心各樣的事情，多看看，把看到的隨手描下來。

二、沒有靈感的時候也要描；靈感是逼出來的。

三、在初時，模特兒要用一個一定的人；等到有相當把握了，才不用一個一定的人，看得多了，湊合起來的。

四、描繪的時候要仔細，要專誠，把瑣屑的地方去掉，毫不可惜；把特徵的光彩表達出來。

五、不要為創作的虛榮心所壓倒，創作有如造房屋，是由一木一石堆成的。素描是創作的基柱，色彩學，解剖學，透視學是創作的橫梁。

六、當創作的時候，就自己現在熟識的題材，動手來整理。不過這材要嚴，開掘要深，不可將一點瑣屑的沒有意思的事故，便填成滿幅的光怪陸離，以創作之多自喜。

上列六點，是我從多方面參考得來的。雖不敢說是完滿，但相信原則上是可確立的。希望讀者給以完備的補充。

總之，我們認為技巧的習得，是一樁十分繁複而困難的工作。美術家非具有最忍耐的精神不能克服牠。我們希望美術家不要迷信天才，更不要憑空構造以賣弄玄虛而自鳴得意。因為「天才們無論怎樣說大話，還是不能憑空創造的。」並且所謂「天才者，並不是自生自長在深林荒野裏的怪物，是由可以使天才生長的民衆產生，長育出來的，所以沒有這種民衆，就沒有天才。」（註十三）中國現在似乎還不是產生美術天才的時候，因為作者和觀衆都沒有達到精力瀰滿的地步（爲客觀存在的條件所限定着），惟此，作者即失去天馬行空似的大精神，而也就不能產生出大藝術來了。「中國過去號稱「藝術家者」，他們的得名，與其說在藝術，不如說在他們的履歷和作品的題目——故意題得香豔，縹渺，古怪，雄深，連騙帶嚇，令人覺得似乎了不得。」這種人，我們唯有對之表示憎惡。

（註一）溫克爾曼（Winckelmann），美術史家，於一七五五年往羅馬旅行，著有「古代美術史」，推崇古典美術，影響於大衛及其他古典主義美術家至大。

（註二）「晚餐」的內容：「食桌置於長方形的室中。室的背面有三個窗，將落下去的太陽餘輝，透過窗來投射釘坐在食桌中央的基督的頭上，正好看作救世主頭上的聖圈。基督的臉上，現出神聖的甯靜，從他的不輕易啓齒的唇邊，僅漏出可怕的預言：「你們裏面有一人將要出賣我，」這預言破壞了晚餐的和諧。坐在基督兩旁的十二使徒都驚訝起來，文西所畫的就是這一瞬間的情景。」——節錄板垣鷹穗著「美術的表現與背景」第三章「文西的人與藝術」蕭石君譯，開明版。

(註三)達。文西的同時人吉拉爾迭(Girardot)記述達·文西的製作情形如下：「他畫一個人的時候，先調查那人的地位是多是低，性格是善是惡，是誠實，是輕佻，是快活，是憂鬱，後再研究容貌，態度，習慣，動作等。對模特兒打草稿要打無數次，不達到他自己認為準確的時候不止。如「晚餐」將近完成的時候，祇剩下基督猶太兩人的頭來。等候得不耐煩的寺院司祭，遂懇託米拉洛侯催文西從速畫完。文西回答米拉洛侯說他每天至少有兩個鐘頭用在這幅畫上。後經過一年光景，文西依然不會下筆，寺院司祭譴責起來，文西遂向米拉洛侯說出以下的話：「寺院中人不懂得繪畫這樁事？他們說我們沒有工作，這話算得準確嗎？我在一年以前，每日早晚，到無賴漢聚集的地方去找類似猶大的面貌，但是至今沒有找到。如果我找到了。我當天就會畫上去的。假若始終找不到，那末我祇好借用這位非難我的司祭的尊容。他的尊容頗很類似猶大的。」米拉洛侯聽完了這些話笑起來，可憐的司祭，以後再也不敢催促文西了。」——材料來源如上。

(註四)板垣騰穂著「近代美術思潮論」第八章「理想主義與形式主義」。魯迅譯，魯迅全集十五卷。

(註五)從希臘到文藝復興時期為止，所有的畫家們先設一個製作的地方，名稱叫做 Atelier 的工場，畫家是在這工場中使有志繪畫的弟子們幫助工作的。當時有志於繪畫的青年，必須進這工場先為職工。這種新職工稱為見習弟子(Apprenti)。見習弟子以學習繪畫的製造為主，是做著研碎原料為粉末，再加以水或油而混練等事的。這幾年間的學習完了之後，就稱為「助手」(Compagnon)。成為助手後，最初幫助畫家(主人)描寫繪畫

，又爲他完成繪畫部份。當時稱這畫工的年期奉工爲（Apprentissage），這年限須費約二十三年光景。

（註六）外山卯三郎著「現代繪畫概論」所載。

（註七）發薩利（Vasari）是一個著作意大利藝術家傳記的名人。

（註八）拉斐爾（Raphael sanzio），羅馬派畫家，建築家與雕刻家，與彌蓋朗琪羅：達·文西同爲文藝復興時代美術的天才的最高代表。雖年僅三十七，而貽後人的作品非常多。他的天才於融會前人的一切特長，使皆得平衡作用表見，所以他的繪畫有運動的完美，生動與點綫的無上和諧，顏色則有一種無限精美。他的影響及數百年，美術家鮮有能越其範圍者。

（註九）斐遜阿斯（Phidias）是古代希臘最大的雕刻家，約於紀元前四九六年與四八八年間生於雅典，四三一年左右死於阿林匹。他是集東西希臘美術大成，卽陶鑄剛健，現實與溫麗，理想兩派美術爲一，而加以雅典的特別天稟的人。

（註十）伯利斯·巴斯加爾（Blaise Pascal），法國十七世紀著名算學家，物理學家與哲學家。

（註十一）歐真尼·嘉利哀（Eugene Delacroix），法國十九世紀的印象派畫家，羅丹同時人。他的作品含有一種偉大的人格，以描出卑微的情緒與貧賤兒童的抑鬱的溫媚爲主。他畫的人物皆在一層稠霧的灰褐色中，有如白象牙般的脫出，所以憂鬱之情，益見凝聚。

（註十二）見外山卯三郎著「現代繪畫概論」第四章「現代繪畫的技法論」我是以他的意思是爲意思的。

(註十三)魯迅「未有天才之前」，「墳」。

論美術與美術家

與中國民族共同着生命的美術

我們所要求的美術品，是表記中國民族知能最高點的樣本，不是水平線以下的思想的平均分數。

中國向來的美術家，大多數是不敢正視人生的，只是站在人生的漩渦之外做着瞞和騙的工作，正因為如此，所以只能產生出瞞和騙的美術來，由這美術，遂令中國人更深地陷入瞞和騙的大澤中，其至於已經自不覺得。世界日日改變，我們的作家取下假面，真誠地，深入地，大胆地看取人生，並且寫出他的血和肉來的時候早到了；早就應該建立起一片嶄新的戰鬥場，早就應該培養出幾個真正為民族爭生存的健將——沒有這樣的健將，中國是不會有真實的作為表記民族知能最高點的樣本的美術出現的，而這個為民族爭生存的美術健將，正是我們後來者的引路的先覺。

作為表記中國民族知能最高點的樣本的美術，它的形成和不斷地在產生着，是十年來客觀政治所需求的結果：中國民族因為逐漸地覺悟和展開解放運動的緣故——如形成今日的六年抗戰——，所以才能容許這種美術的生存，而同時又鼓勵它擴大範疇的發展下去。

因為這美術的崛起與興盛，已經把過去的廟堂美術與山林美術推開一邊了。廟堂美術已經走進主人家裏，非幫主人的忙，就是幫主人的閒；山林美術雖然高超得很，無忙可幫，無閒可幫，但身在山林，而「心存魏闕」，已經很難找到「知音」者，心裏就甚是悲哀了。我們的美術已不需要幫忙與幫閒，也不會再遁入山林；正與這相反，它是與中國民族共同着生命，悲現實之悲喜現實之喜的。

誰是最高的寫實主義者

若要把我們的美術做到與中國民族共同着生命，喜現實之喜悲現實之悲的地步的話，那麼首先就非得要求我們的美術家同時又是一個思想家不可。因為作為民族的美術家的存在，他不盡是爲了他的愛人，大半乃是爲了他的敵人，爲了他的愛人的，是盡了推動鼓勵的任務，指示出未來的光明；爲了他的敵人的，是要在敵人的好世界上多留一些缺陷，引人去注意牠，洗淨牠。在我們知道了這一點之後，就自然而然地感到美術家思想存在的價值了。美術家的任務，不應該只求自己的聲名和地位，而應該去創造新的世界。創造新的世界的手段是他的思想；爲要達到創造新的世界這一目的，思想乃是他必須用的武器。

我們既經知道思想是美術家用以創造新的世界的武器——用思想去感化他人奮鬥向上——這是正確的路向，但現在仍有不少美術家並不認清楚這一點，所以他們雖費去一生精力，其結果不特不足以創造新的世界，反而延長了舊的世界的生命。還有一種企圖超時代其實就是逃避的作家，他自己沒有正視人生的勇氣，又要掛着前進的招牌，這種人他一定會自覺地或不自覺地必然地要走入那一條路的。身在現在，怎樣離去？這是和說自己用手提着耳朵，就可以離開地球者一樣地欺人。總之那些並不看重思想的，與企圖超脫的美術家，他對於我們，對於新的世界的創造毫無幫助，我們不需要；我們所需要的，是一種實揚進步，稱頌進步，謳歌進步的美術家。因爲這種進步的美術家想到社會改變，社會向前走，對於舊社會的改革和新社會的建設，都覺得有意義，一方面對於舊制度的崩壞很高興，一方面對於新的建設來謳歌。

再，因為美術是思想傳達的媒介，所以美術對於觀者有益也有害：一種褻穿舊社會的頹唐與卑劣及暗示新社會的光明及引導人怎樣去爭取未來的光明的，即對人有益；正相反，一種散佈頹廢的，留戀過去的，或企圖超脫——；引導人對於戰鬥減去了熱情的，即對人有害。原來美術家的思想的進步與否，其給與觀者的影響竟至如此厲害，那麼今後的美術家應該感到自身使命的重大，和具有進步的思想的必要了。

思想的培養，在美術家是不使自己變成木石。又因為我們希望美術家是引路的先覺的原故，所以他們應該把自己做成一個有進步的思想的人。因為在具有了進步思想之後，較常人所感到的是非愈分明，愛憎愈熱烈——他不是對於任何事都會隨和的；會隨和的，只是和事老。「但是這不隨和，却又並非迴避，只是唱着所是，頌着所愛，且不管所非和所憎；他得像熱烈地主張着所是一樣，熱烈地攻擊着所非，像熱烈地擁抱着所愛一樣，更熱烈地擁抱着所憎——恰如赫爾庫來斯（Hercules）的緊抱了巨人安太烏斯（Anteus）一樣，因為要折斷他的肋骨。」

在現在的時代，能戰鬥才能生存，能憎敵才能愛人，美術家惟其是引路的光覺，所以他更能生能愛；要在更能生能愛之後，他才能創作；要在更能生能愛之後，他的作品才得偉大。

進步的思想方法，是無論對於什麼事，都需要虔誠的態度和充分的研究。新美術家，本身就應該是一個虔誠不苟的工作者，應該是一個切實和嚴整的人。新美術家要保持始終前進，始終為後輩的領導者，而對於中國人能夠給與極大的影響，就應該先是這樣一個能使自己嚴整的戰士。真正的戰士並不是完全不負責任的破壞者，他要在破壞陳舊勢力的戰鬥中不斷地建立自己，約束自己。新美術家假如要把自己的作品造成有廣大的影響，有無窮盡的光輝的話，那麼這一點是非常重要的，美術家的作品的力量，

是常常跟着他自己的思想走的。在一個美術家的創作生涯進行中，有時現出鋒利，明快，有生氣，有時現出瑣屑，沉悶無力；大概他們的作品達到爐火純青的時代，即是他們接受了更新的思想以後；他們的作品支離失敗的時代，即是他給憂鬱的思想籠罩了而感到沒有出路以後。一個美術家最重要的是緊緊地跟着歷史行進，深入現實，把握現實，他就會把自己造成一個引路的先覺者了。

還有，新美術家的作品之所以鋒利，明快有生氣，是因為他深入現實，把握現實的緣故，而這所謂深入現實，把握現實尤須以能融合貫通科學的方法為先決條件。新美術家要不斷地轉變自己，要對自己否定又肯定——自然要有一貫的線索可尋才好。我們所要求的轉變，不是廣術家的轉變，而是根據現實需要，以現實需要為基礎的轉變。有誰能將中國民族近百年來所遭遇的悲慘歷史，及其掙扎情形，用一面活動的鏡子，依着民族生存的需要，而站在靈活的地位和角度，不斷地校正了自己的反映的，那麼他就成為最高的寫實主義者，他的作品無疑既是表記中國民族知能最高點的樣本了。

新美術家同時應該是思想家，「美術家與思想家似是無限精美的十分響亮的琴絃，而將每個時代的環境情狀引在這些絃上所發出的顫動能延擴到其他的一切人生中。」（羅丹）新美術家是真理的播種者！

戰士與蒼蠅

世間大抵只知道指揮刀所以指揮武士，而不想到也可以指揮美術家。豢養美術家彷彿是贊助美術似的而其質也是敵。中國古時有許多畫家就受着這樣的待遇，和後來的樞門的「請客」略同，都是位在聲色犬馬之間的玩物。到現在，時勢不同了，於是大家都來談美術革命，今天浪漫主義，明天印象主義，再明天野獸主義立體主義……引經據典，總有一番辯護自己的變化的理由。他們激烈得快的，也平和得

快，甚至於也頹廢得快。『無論古今，凡是沒有一定的理論或主張的變化並無總索可尋，而隨時拿了各種各派的理論來作武器的人，都可以稱之爲流氓』。流氓們都是靠着「履歷」做「清客」的，當然他們不能影響別人，但也正因爲別人對他們冷淡，於是就高唱「美術至上」與「雅」了。「雅要地位，也要錢，書要擺在書架上；或者拋幾本在地板上，酒杯要擺在桌子上，但算盤卻要收在抽屜裏，或者最好是在肚子裏。」至於新美術家則與流氓們相反。他們憎惡「美術至上」，更不需要所謂「雅」；他們知道這兩者不過是流氓們的噉飯之道而已。他們只相信「生命是進步的，總是沿着無限的精神三角形的斜面上走，什麼都阻止他不得。自然賦與人們的不調和還很多，人民萎縮墮落退步的也還很多，然而生命決不因此回頭。無請什麼來防範思潮，什麼來襲擊社會，甚麼來褻瀆人道，人類的渴仰完全的潛力，總是踏着這些鐵蒺藜向前進。生命不怕死，在死的面前笑着跳着，跨過了滅亡的人們前進。」

如上所舉，新美術家即是能始終站在進步的地位的人。所謂進步，即是不能投附於腐敗，黑暗，對於民族的解放，現實的改革有不屈不撓的志向，尋求理想的光明的意思。他們不止應該與流氓們有所分別，更其應該與寇盜奴才有所分別。這分別，我們「只要觀人，省己，凡言動中，思想中，含有藉此據爲已有的朕兆者是寇盜，含有藉此佔些目前的小便宜的朕兆者是奴才，無論在前面打着的是怎樣鮮明好看的旗子。」新美術家，他個人目前的當務之急，固然要生存，溢飽，然而發展是最重要的。苟有阻礙這前途者，無論是什麼，他都要把他踏倒的。因爲唯有這樣，才能造成一個使生命得能誕長的機運。

新美術家，他應該像任何一方面的戰士一樣，「我們能够大叫，是黃鶯便黃鶯般叫；是鷓鴣便鷓鴣般叫。」要活下去的人們，就先該敢說，敢笑，敢怒，敢罵，敢打，在這可詛咒的地方擊退了可詛咒的時代。」

不妥協，不投降的戰士，他的人格是崇高的，當「戰士死了的時候，蒼蠅們所首先發見的是他的缺點和傷痕，嘍着，營營地叫着，以期得意，以為比死了的戰士更英雄。但是戰士已經死了，不再來揮去它們。於是乎蒼蠅們即更其營營地叫，自以為倒是不朽的聲音，因為它們的完全，遠在戰士之上。的確的，誰也沒發見過蒼蠅們的缺點和創傷。然而，有缺點的戰士終竟是戰士，完美的蒼蠅也終竟不過是蒼蠅。去吧蒼蠅們！雖然生着翅子，還能營營，總不會超過戰士的。你們這些蟲豸們！」

新美術家，時代的戰士，應該留給一個模範的榜樣給後人看，我們是文化的開拓者，發揚者及保衛者，我們是引路的先覺，我們是表記中國民族知能最高點的樣本的人！

不息的戰鬥者

新美術家永遠是戰鬥者，新美術家的集團永遠是這樣一個集團，它知道正確地去辨別在—特定時間內，什麼是能實現，什麼是不能實現的，除了固定的政治使命配合一種所與底環境而外，還應該趨向於一個大目標，這個大目標扼要地說，就是希望把人類從所有物理的與心理的發展之障礙中解放出來。

自從社會上有了偏見與私利之後，人類的束縛就越來越多了。那些犧牲人類的公共利益惟個人利益私圖的人，處處障礙了人們認識歷史的去路，因此那些畢生効力於思想的自由思想的墾拓者，那些為人類啓蒙開闢了新天地的哲人，那些不願意故步自封的，追求真理的，有志勇往邁進的美術家，被人認為「非本分」而受裁判了。然而最沒有理性的圈套，也終究為最堅定的理性主義所突破了，由於那些不折不扣的光明使者的引導，人類不斷地在摧毀成見與迷信，轉變了地球上的精神領域。

因為新美術家要把人類從所有物理的與心理的發展障礙解放出來，所以他們必需是一個最堅定的理

性主義者，但理性主義，卻與現在一些國家內底政治的，經濟的與社會的實際相矛盾，理性主義是提倡尊重個人自由的正確觀念，它是以每個人都有機會能完成其自己至於極限為基石的，而現在呢，在一些國家內所奉行的制度卻處處都置個人利益於與人類利益的抵觸中；並且在社會的重壓下面窒息個人了。惟其如此，新美術家應該是一個適應歷史，能控制歷史——就是具有人類社會發展的知識而又善于運用的聰明戰鬥者；因為作為人類新文化的墾拓者之一的他們，若不在其創造的歷程中用自己的知能去和所遭遇的各種遇見和私利作尖銳的戰鬥，那是不能改造自己而同時又不能改造別人的。

我們所希望的美術家，是所有人道主義者，所有辯護人類尊嚴性者，所有為維護人類事業而奮鬥者的繼承人，我們所看見的每一時代都是先一代的產物，而同時又是向一個新時代去的先導。因此永遠不息地在戰鬥的人都是永生的人！

一切都在變化

生活的意義就是變化，可能地，不一定是好的變化——至少在藝術中是如此，卻始終是變化。繪畫如果要保持它的生氣，那必須有所變化。

在中國繪畫中，人們讚賞八大山人的超脫，苦瓜和尚的奇拔，而不知它們都正是從舊的懷胎中蛻變出來的——變化使它們有生氣，是變化解救了中國繪畫的死滅而走上新生之路了。

同樣，現在中國的新繪畫，也是從舊的懷抱中蛻變出來，而又加上科學的鍊製的，惟其如此，它們更有生氣，更加為世人所矚目了。

我們之所以稱新美術家是新路的領導者，也是因為他們在不斷地變化吧；他們為着要適應歷史，按

製歷史，深深地走入了現實的內臟去了；他們爲着使自己的作品有生氣，能喜現實之喜悲現實之悲，鞠躬盡瘁地去做保障和拓墾人類精神價值了。這種能適應歷史，控制歷史的使命是人類賦予美術家的；而美術家爲着要滿足人類的熱望，就不能不按照一切都在變化着這法則去和既成的現實偏見和私利鬥爭堅持的尖銳的戰鬥，戰鬥是變化的原動力，沒有戰鬥是什麼都做不成的；沒有經過戰鬥的變化是流氓的變化，流氓們專愛討便宜走捷路，自以爲聰明過人，在那里標奇立異，而不知一切的變化，都被限制于一種一致的生產中，或者至少被限制于在固定的變化上系統化了的生產中。種族，土地，和氣候，決定它的活動與產品的特殊性質，並且限制它們的差異，人有變動力，但是他不能自發地變動——時常必須有一種客觀的推動力或者可以說是酵母，中國的種族，土地，和氣候是與外國有差異的，生產力也與外國有許多不同之點，然而居然也會有過印象主義，立體主義，超現實主義等的出現。正因爲如此，所以有人說：中國是包羅各個主義的國家，然而同時又是一個主義也並沒有發生過的國家。

到現在，所有的什雜主義都被醒覺了的中華優秀兒女所埋葬了，都被勇敢的智慧的新美術家所掃蕩了。我們的引路的先覺者知道正確地辨別在一定時間內，什麼是能實現與什麼是不能實現的，並且他們又給我們指出要用什麼方法去戰鬥，才能爭取一個無限制地給人類以自由發展的理想社會底實現；而藝術，就是用來催促這社會誕生的號角！

還有，在社會的歷史發展，和人們生產活動的歷史發展的過程中，不但藝術的觀感起了變化，同時藝術本身，現實的藝術的感覺，以及基本的審美範疇的理解，也一同起了變化，因此相對的要素，就在藝術觀感的歷史過程中，形成了一個組成的部份了，優美絕倫的理髮昇華了悲喜劇的範疇——這些決不是千古不變，萬古不移的範疇，而是川流不息洋溢着各種社會發展時代中的形形色色的內容的，不但如

此，藝術還是階層認識最重要的形式之一，所以在歷史上那些最能表示某一進步階層的戰鬥意識的藝術品，就越為我們所敬重。

變化，是保持藝術品有生氣的唯一法門。用城牆圍起來的古代中國，化骨之事一成，在許多世紀中少有變化，這是好現象嗎？相反的在不斷變化中的民族，是那些歡迎最多的陌生者的民族，這可以使植物學家想起那些歡迎最多的昆蟲的植物。自然藝術的變化是不能離開社會進化的某一階段內的生產方式和生產力的，但是目前的中國不是樣樣都在變化嗎？——雖然很慢，而守舊的大師們呢，却仍然一刻不放手死抱住羅漢的脚。

再，對於守舊大師們的勸戒，我們還以為外國的藝術之給與中國藝術的影響，正如彼此民族間的心理的交換和人與人之間的社會交際對於提高每個民族與每個人的自信與精力是必須的一樣，藉着這些酵母，它會使得我們的東西更顯得新鮮，更活潑，所以婦女們，男人們也一樣，被一種新的愛情重變為年青，並且在幾乎無間斷的熱情中，找出他們生命活動底真實的原理來。至於民族精神呢，也不會被我們的多方吸收有所阻撓，這正如人的血不被健全的食物所損害一樣。要點在食物必須是健全的。假如它是壞的，受苦的有機物要努力將其除去。——但是病也並非是無用，放肆也是如此。寧願有甚至是一種壞的外國藝術的動的影響，不願有孱弱與倦怠，在後者中孤離的愚蠢是準得衰落的。活動是必需的，無論在怎樣意義上。……………

江河不息的流動着，水車的輪葉的抗拒，在它有什麼關係呢？輪葉終究有一日為流水冲壞，正如逆阻時代思潮的藝術之必然被沖沒一樣。

和大家在一起呵

美術家即是思想家，知識份子的使命是在乎他作爲前導，指示未來，在行進的過程上，他沿路都走在人類大眾的前面。

在人類進程中劃一階段的法國大革命，是被第德羅（Diderot）和他的同伴們在戰鬥中引導和誘發起來的，同樣，美術家大衛也是在“門”中推動這次革命的行進。沒有他們，法國大革命恐怕沒有這樣早爆發，並且就是爆發了，恐怕也沒有這樣順利地達於完成吧。

所有的知識份子，都應該明瞭自己是正在繼續前人的文化事業，惟其對此認識得非常清楚，他們纔能肩荷起保衛文化遺產的偉大任務。

在文化防衛者的綽綫中，民衆和我們是在一起的，文化的益處他們雖則未曾享受得够量。但是在保衛文化寶藏時，民衆不但保衛着現在，同時還保衛着將來。

和大家在一起，我們救護被踐踏於侵略主義腳下的精神價值，而且我們的工作更進一步還不祇是保存過去的遺產。

在許多同盟或敵對的國家裏的成千成萬的新的藝術戰士們，因爲他們真正作爲人類進步的使徒，已經顯示了那種鼓舞我們的理想之確爲高尚；而且我們可以說再沒有比我們這樣的新人類靈魂的發掘者更偉大的理智主義者了。

我們重新估計美術的這種偉大性，把這種偉大性安置在真實的基礎上，把它從舊美術的傳奇，錯覺，與謊謬的矇蔽中解救出來，這一種新的美術是在宇宙與人生的大現實面前，人類使他自己的現實成爲

豐饒他本身的知識與能力。

我們爲着未來的人類，生活得更有意義，就必須受感召於一種偉大的理想，這就是何以我們今日的許多國外同行們願付一切代價以求人類從那以酷虐爲光榮，以無知，種族仇恨，背約，崇拜獸性，蔑視人類爲神明的近代法西斯野蠻主義底恥辱與恐怖之下解脫出來。是爲了從這樣一個殘酷的命運裏，拯救他們的國家，因此，他們成爲了民主國的人民大聯合的熱烈的前衛，他們已經用畫筆畫布去團結那些對人類社會前途的觀點還未能和他們同樣進步的人們，他們已經團結了那些雖然爲某些社會保守主義所限制但也不願意回到過去野蠻時代去的人們；這團結的最高目的在於拯救每一個民主國家，以免她們淪入二十世紀的一黑暗時代。可是回頭看看我們中國的美術呢。我們跟他們差得太遠了。我們還沒有感到召到一種偉大的理想；這一點難道不要緊趕上嗎？假如認爲國外的同行們這種團結人民的手段是需要的話，那麼快快伸出我們友愛的手去握他們吧。我們與他們共同維護崇高的信仰而鬥爭，在現在這個時候是不能從反抗人類進步之大敵的鬥爭中分離開來的。

我們的心，靈魂，正嚮向着所有東方和西方的民主國的健兒們，他們保衛着自己國家的獨立自由，亦即是保衛着我們的——全人類的精神價值安全，好給我們的美術家，所有的文化工作者再去開拓，開拓一個如地球一樣大的繁花怒開的各得其適的公共花園！

對於羅丹的「美術論」底認識

美術，是天才的作業。沒有美術的天才的人，而欲把自己造成一個有爲的美術家，那是很難的事。可是，天才不能在短期間就可以發現的，尤其是美術的天才，要你對於美術具有莫大的興趣，及經過連年累月的勞作後才能現顯出來。在這裏，我可以舉出一個例子來，象羅丹一樣，他是所有的美術家的模範。

羅丹在他的巨著「美術論」(註一)裏，曾經提出了一個作爲美術家的基本法則；這法則是甚麼？他說：

「要堅忍！莫思量所謂『神來』。『神來』是不存在的。美術家的唯一資質在聰明，專心，誠實，志願。像忠實工人般做成諸位的工作。」

「要以奮往無前的精神去工作。」

美術家是有他自己的路的，這一條路，就是通到發展天才的路。

有志從事於美術的人，要學習，要從歷史上一般大畫家的遺產去學習。歷史上的名作就是我們的師表。這就是說，若捨棄別人的技法的成果而暗自摸索。與一個小孩子驟在荒山另闢天地一樣困難，結果徒勞無功，埋沒了自己的天才，僅能造成一個低能的美術家而已。

但是，要切忌，所謂學習，並不是死的模仿某一位大師，是要你思考怎樣去批判地吸收新人的優點

，關於這一點，羅丹說得對，他說：

「要謹戒摹仿諸位的前輩，對於『傳習』當尊敬，要能識別包含在『傳習』中的永久滋饒無盡的東西——由此『傳習』授諸位以鎖鑰，藉這把鎖鑰，諸位得免於時俗之工巧。也即是『傳習』，勸諸位常恆問訊『實在』，禁諸位盲從那一位大師。」

這是絲毫也不錯的，美術家惟有在『傳習』中，惟有常恆問訊『實在』，才能造就自己的事業，才能完成自己的獨特的作風。

二

美術，以能表現出「質感」的為貴：所謂「質感」，是把對象經過概括的方法，活生生地烘托出來之意，她與用照像機照出來的死板板的圖像有迥然不同之點。美術有美術的特點：這特點是質感和量感。

許多初學寫衣服的人，往往寫得平板如紙摺一樣，寫花朵時，一片片的描寫花瓣，澀滯而沒有生氣，這完全是失敗的，因為忘記了「質」的表現，沒有準確地抓捉衣服那一種柔軟和皺摺包任人體的容量感，沒有表現出芳香鮮豔的花和葉，更沒有注意衣服與人的關係，以及花與花之相互關係。其實，物體不能割裂地描寫，也不能就一定的線條描寫，應該把它的觸覺感捕捉住，換句話說，也就是須有質感的意思。

那麼，美術家應該怎樣寫才能在他的作品上，找出質感與量感來呢？羅丹說：

「諸位記着這句：沒有點線，只有立體。當諸位繪畫時，萬勿留心於『輪廓』，只當注意於『起伏

「是『起伏』指揮『輪廓』。

「切莫於『平面』上游蕩，要當於『起伏』中精思。」

「諸位，畫家，觀察『實在』，亦當於立體的深厚意義中看。請以拉飛爾畫的一幅肖像為例。當這位大師畫一個正面立着的人物時，他使胸部斜斜的避去，由是他令像有空間，即立體的幻影。

一凡偉大的畫家皆深索於空間。即都在『深厚』的概念中，隱住他勢力。

羅丹的話是正確的，我們對於繪畫應該注意於物體的空間距離，同時，最重要的，還要顧慮到畫面上像個色面的相互關係，此區域色面與彼區域色面的相合，或互排斥，或向後推進，或向前伸展時所賦與的感覺是否調和。這樣。單只有幾何學上的線是不够的，還要有一種加強本身立體感的有機東西。例如寫人像，面部畫明的，則衣服須暗，背景用中間色，會得到很大的調和，又如把反射光的一面畫明，又使吸收光的一面畫暗，即物體的表現會更突出，增加了量感。所以我們要常常注意黑白對照的關係。在具有質感與量感以後，應該進而注意表現整個實在的感覺，是整個畫面所賦與的感覺，這樣才可以達到我們所要求的任務，這是最重要的繪畫任務。

三

繪畫要表現物體內在的真，這真，並不是平板的精確，一世間有一種卑下的精確：照像術與仿鑄像的精確。美術單從內在的真理開手。凡諸位描出的形式，凡諸位設下的顏色，皆在譯出各種情感。」

我們見過的許多美術家中，以使人不辨真偽自足，以纖悉重一文不值的細節為能。這樣的美術家永不能成爲一位大師。他們斤斤計較於酷肖，把自然一絲不漏地抄襲下來，結果一點美也沒有，僅成一種

支離繁碎的東西罷了。

凡是真的繪畫，能譯出各種情感的繪畫，大都為無識者所棄。然而相反的，一種無所表示的識層的矯揉的繪畫，却常為人所愛喜。「人想像中的圖畫為可以在其本身即是美的圖畫。不知圖畫所以美，完全由於所表現的真理，所譯出的情感。人讚美那些美術家，善於畫的題目上着手的，他們描繪種種毫無意旨的輪廓與圖形，及自以為真確不夠的布置他們的人物。人大得意於自己繪有永不能在自然界指出的那種容態，而人所以判斷牠們為美術的，是因為他們使人想起，當這類美術家要於課堂上為意大利標本的寫生時所有的殘畸圖形。這就是人通常呼為「美的圖畫」。實際上，這不過是能令傻子驚奇的好戲法。

圖畫在美術上的重要，像文體在文學上的重要一樣。凡裝腔作態，故意動人以炫異的文體即是不好的。所謂好文體，只是那種因要凝集於所描寫的題目上，結聚讀者的完全注意於發出的情緒上而自忘的。

「美術家，炫耀自己的圖畫的，著作家，想引人稱讚自己的文體的，有似於穿着軍服以誇耀，而又不肯親臨戰場的軍人，又似日夜磨擦犁耙的尖端以使亮，而又不將其讀入土中的農夫。

「真正是美的圖畫，文體，就是那一種人且稱不到去讚美的，因人全為它們所表現的東西的興趣所吸收。在顏色也是一樣。實在說，無所謂美文體，美圖畫，美顏色；世間唯獨有一種美，即宣示真理的美。當一種真理，一種深遠思想，一種強烈情感，閃爍在某種文學的或美術的作品中，完全明白，這種文體，這種畫圖，或這種顏色，定是優美的；但這個優美性質，只能由真理的反映，方能加於它們。

「所以一切圖畫與一切顏色的全體，皆獻出某一種意旨，沒有這個，牠們沒有一點美。」

以上，羅丹指出凡美術品，都得宣示一種真理，一種深邃思想，一種強烈情感，才是優美的作品。一個庸人抄下的自然，永不能成爲一件美術的作品；這由於他視而不見，他遂以纖悉的錄出每個細節爲能事，結果則平板而無品性。且美術家的事業不是爲庸衆而設的。……美術家則相反，他看：即他的眼安在他的心上，深深的於自然的胸腹內誦讀。美術家所以只憑信自己的眼，就是這個緣故。」羅丹看穿美術家是有信仰自己真理的品性。

四

美術要表現「動」的，這就是說，美術家不要只求正面的表現，因爲正面的表現，常常是靜止的，呆板而無生氣。在雕刻家，他可以不斷的將雕刻轉動，而在將其轉動中，他可得到如圓環式的連結着的串圖樣。如古代的雕刻家即因運動而得種種側影的相續圖畫。雖則運動常使解剖學改變，然而解剖學是死的，呆板的，要運動才是活的，生動的。解剖學自然爲美術家所必需學習的，但一般美術家却過分地看重解剖學，或死板地應用解剖學，結果必失去美術作品的生命，而惟有在運動中，才能顯出因心靈而改變的肉體的姿態。所以我們必須在光線中繼續研究那些側影，才能給與一個活現的人形以真正的價值。在繪畫，我們至好能做到從任何一點看去，都躍然如生的，這樣，就一定要求諸光線。環境與像的關係的周圍的氣氛。

羅丹的美術創作方法是以上述的原理爲準則的，如他說：

「在雕刻上，要凝集那些肌肉，湊合那些簡形，挖掘那些空洞：雕刻是空洞與浮凸的藝術，並不是無模型而平滑的形體的乾潔物。」

「在雕刻上，一切秘密都在於施行模型的款式中，我求圖樣的活動點線，使有空洞，浮起，牠們的聯結，由這樣，獲得美麗的光線，尤其是獲得沒有沈黑的美麗暗影。……於深的意義上，由側影去做，而不從正面去做……」

運動，在人體美術上的任務，是要把那內在的情感從肌肉容易顯示出來。美術不能捨去人生而存在。一美術家想透露某種歡樂，某種愁苦，某種感情，他非先使自己所表出的東西生活起來，則不能令觀者感動，一塊死物體，我們與她有甚麼相干呢！所以一切生命的幻影，在美術上都應由良好的模寫而加以運動才能得到。這兩種性質，似為一切美麗作品的血液與氣息。

五

「確實說，沒有甚麼忽然神來，能替代這一種美術家的長期的嚴厲研練的勞作，」這是羅丹的座右銘。羅丹因為要造一座巴爾扎克的紀念像，他先將巴氏主要的著作重讀一遍，收集當時人對於巴爾扎克的容貌的描寫，畫像，剪像等。繼則走到巴氏生長的故鄉鄒蘭尼地方，細察這地的風景與這位小說家的關係。後又往這個「人類喜劇」的作者最歡喜描寫的鄒爾（地名），根據這個地方何以使巴氏特別愛好的，與他的天性有何類似。同時作了許多圖畫。作了許多草像，然後方回巴黎開始工作。後又找得一位與巴氏酷肖的人為標本。以如此的精細的構作。所以才造成他這像的不朽。羅丹曾譏笑那些無能的美術家的作品說：「這是非常明白，若圖畫有失，若顏色為偽，最強烈的情緒，亦將不能表示。種種解剖學上的不正確，既使人發笑，而美術家則反欲令人感動。這是現在許多美術家感到的恥辱。因他們全沒有經過嚴厲的研練，他們的無能遂時時侵凌他們。他們的意像是好的，但一短腫的手臂，一蹣跚的腳臂，

一種不精確的透視學，使觀者無味而討厭。」

「毫不鬆懈的訓練諸位。」羅丹，到現在為止，他仍然是我們的大師！

註一：吉塞爾筆錄，羅丹口述。

六

美術是人類智慧的表徵，美術家是爲着發揚光大人類智慧而來的。「若人以爲真正的美術家可以僅得成爲便巧工人而自足，而智慧乃無須於他們，恰恰相反，智慧在美術家萬萬不可少的……」

「我們不當說，如常人習慣說的，謂美術家只反映出自己所在的環境的情感，已經很够了，這是不對的。能獻一把鏡子給其他的人以幫助他們認識自己固然需要，但美術家所爲的更有過於此者，當然，他們大人的使用由歷史的「傳習」積聚起的公有財產，但他們亦增大了這個寶藏。他們真真是創造家與引導人。」

美術家的最大留意應在他的作品上造出能活現的人物來，並且在活動的人物的種種形樣與種種姿態而至於最微的末節中流露出十分強烈的思想來。要這樣，才能使他人感到美術的存在是有所爲的，還不止此，美術對於即使最簡樸裸露的東西，他也得把它表現有豐富的意義才對。「一幅美麗的風景畫所以使人感動，不單因爲由它所得到的多少適意的感覺，實則因爲它所驚起的思想。人所看見的點線與顏色，自身是不能感動人的，但從它的深湛的意義，則使人留戀不已，在樹的側影中，在天邊的一角中，那些偉大風景畫家，留易斯特依 (Rugstuel)、久翼卑 (Albert Cuyt)、柯羅 (Jean Baptiste Corot)、帝阿杜蘭，盧梭 (Theodore Rousseau) 顯出與他們的心靈的本性相合的微笑的或莊嚴的，膽壯的或喪沮的

，恬靜的或苦惱的思想。

「總之，凡是美術的傑作，人不能於它們尋出有甚麼形式的，點線的，顏色的無表情的廢物，是一切，絕對的一切融鑄于思想及于心靈的作品，因為美術家既以自己的思想與心靈繪出物質世界，他向他的最大歡喜的同時人顯示出有千萬種色度的情感。他使他們於自身發見從來不曉得的無盡寶藏，他給他們以戀愛人生的種種新啓示。……」

七

羅丹說：

「要於做美術家之前，先堂堂地做一個人！」

這裏所謂「人」，是具有了高深的修養之後才能成立，「人」的美術家是真理的發掘者，愛護者與奉行者；他爲着真理，能用經久不愈的堅忍不拔的精神去戰勝他的一切障礙物！

「美術家，當熱情盛意的愛護諸位的使命。沒有比這個使命更尊美的，它遠非流俗之所信的高貴所能比擬。

「不要荒廢你的光陰於社交應酬中，你將看到你的同伴中途得了榮譽富貴，但他們決非真正的美術家。他們之中也有聰慧之士，如果你去和他們角逐名利，你將和他們一起犧牲；你再無一分鐘的餘暇去做美術家了。

「美術家立下一個偉大的榜樣。他崇拜自己的事業；他最珍貴的報酬是工作做得好的喜悅。……人若要快樂，只須待人人皆有美術家的精神，即人人皆得對於自己的勞作之歡欣的時候。

「美術還是一個忠誠的教訓」。

「真正的美術家不憚于犯一切既成窺見，誠實地表現他的感覺。他是這般地把坦白的榜樣給他的同伴。」

這是真的，真正的美術家（有遠大理想與高深修養的美術家）常冒一切衝破先有或流俗成見的危險而表現自己所思慮的。他們是最先接觸到與提示時代潮流的智者之一，當智者帶給自己的時代以新思潮與趣向的時候，總要費一番困難才能使同時人接受，因此智者幾是一生都消磨在反抗流俗的意見中。「他們愈有天才，他們愈多機會以使人久不認識。柯羅，哥培爾（Coppel）米勒（Miller）倍威德查文尼……只引這幾個，都是到他們的事業的終期，纔受到人們的一致贊賞的。」

「人不能全不被責以對人類做好事，至少，由這種想豐富人類心靈的堅忍精神，美術界的大師既應得於身後，他們的名字受旌表若神聖。」

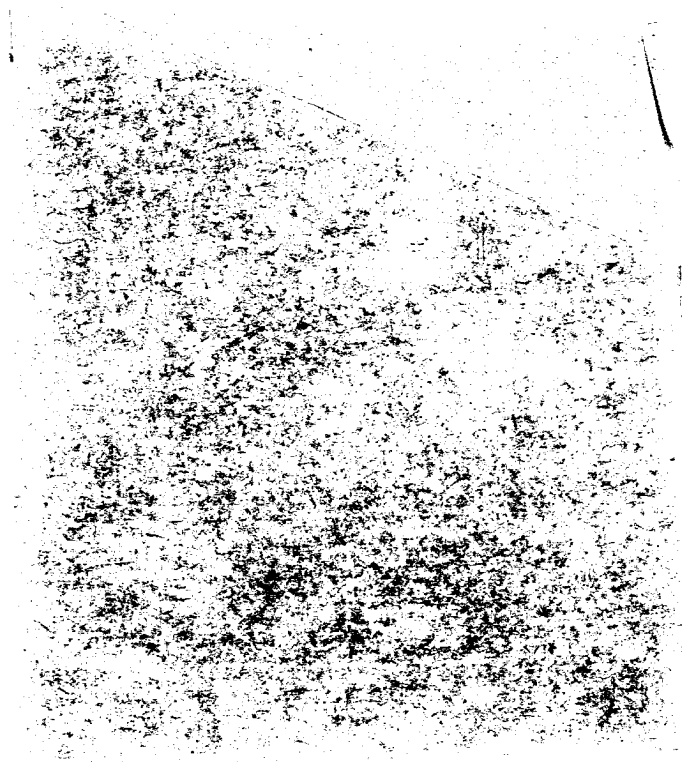
羅丹的話，我懇率來做真正的美術家的要訣，已經很够了。



1502



0.82(准)



魯迅與木刻

版權所有・不准翻印
民國三十五年一月出版

作者： 陳 烟 橋

發行： 中國木刻用品合作工廠
新藝叢書社

出版： 中國木刻用品合作工廠
福建崇安赤石

印刷： 東南合作印刷廠
福建崇安赤石

實價國幣 150 元

