



中国绘画名家个案研究

劉國松

大家良友书局

中国绘画名家个案研究



书 名：中国绘画名家个案研究·刘国松 上册

出 品 人：杜永东

主 编：梅墨生

执行主编：吴震寰 韩 春

丛书主持：张业宏

责任编辑：王 敏 曾晓翠

装帧设计：李 沅 李 琳

出 版：大家良友书局有限公司

香港九龙弥敦道555号九龙行19楼1905室

大家良友书局有限公司青岛编辑部

青岛热河路8号204室

发 行：大家良友书局有限公司

开 本：720mm×960mm (1/16)

印 张：18

出版日期：2013年4月初版·香港

ISBN：978-988-16356-6-2

定 价：108.00元（上下册）

（版权所有·翻印必究）

为什么？把日本画往国画里挤	1	谈绘画的技巧	105
论抽象绘画的欣赏	3	艺术与人生	112
论绘画批评	6	“艺术与人生” 答客问	118
过去·现在·传统	16	回顾过去，开创未来	122
绘画的晤谈	24	当前中国画的观念问题	133
无画处皆成妙境	28	我的思想历程	138
画与自然	32	五四精神与台湾现代美术的发展	145
画，就是画	36	谈中国绘画的封建思想	155
谈笔墨	41	东方美学与现代美术	159
中国现代画的路	47	谈绘画的内容与欣赏	164
我的绘画观	52	现代水墨画发展之我见	168
谈绘画的标题	56	谈水墨画的创作与教学	181
中国现代画的基本精神	61	抽象绘画与水墨表现	187
五十年来的中国绘画界	73	论抽象水墨的欣赏与评论	193
临摹·写生·创造	77	先求异 再求好	198
何为新？何为现代？	80	现代水墨画的缘起、发展及影响	206
绘画是一个艰苦的历程	84	七十感言	214
文化复兴中艺术家应有认识	89	21世纪东方画系的新展望	217
我个人绘画发展的轨迹	96	刘国松的著作	223
认清并把握住绘画史发展的方向	100	年表 Chronology	224

为什么？把日本画往国画里挤

——九届“全省美展”国画部观后

我首先要声明一句，我不是艺术批评家，我只是站在一个热心于艺术工作和从事艺术教育者的立场，向“第九届全省美术展览会”，单就国画部而来谈谈我们现在的国画。

当我们去参观“省美展”的第一个会场，就是国画部，等我看了一遍之后，感到很失望，进入我们眼底的满不是那么回事，虽有很好的作品，但也有很多是中华民族的历史传统上所看不见的，而能在日本文化上找得到的日本画。不错，日本最先的绘画是由中国传入的，日本人接受了张僧繇参了印度佛画的渲染法所成立了的那种形式，画出了类似佛画的着礼服的仕女以及手持大刀的武士，然到了明治维新以后，他们感到没有一个足以代表其民族性的文化的悲哀，于是想法创造他们自己的文化，就像改造汉字一样地改变中国画的形式，再加入西画的彩色及构图，演变出一种新的东西来，经过了很久的努力，成了现在的日本画，其是否真的吸收了中西画的长处，我们暂且不谈，但是我们必须明了他们所以产生了现在的形式，是有其生活背景及民族性的。

国画与日本画到底有什么区别？我们可以拿在一进门口高煜桓的《鹤龄富贵图》与陈登渊的《闲庭秋色》来比一比，同样是花卉，《鹤龄富贵》显得生动，彩色是含蓄的，雅致的；《闲庭秋色》则呆板，色彩太艳，俗气。国画创作的方法，首先是气韵生动，第二是骨法用笔，我们看陈林村的《竹溪寺》、詹宝燕的《静庭花香》、黄登堂的《溪畔》，这些

画既无笔又无墨，颜色之脏，那里还谈得上气韵呢？再就西画的观点来看，他们既没有画出质，也没有画出量，没有距离，不占据空间。张英超和陈魁梧想在国画中参与水彩画之技巧及色彩，可惜没有抓住西画彩色的特点，色彩太刺激不够丰富。

有两位是值得我们特别注意的，一位是审查委员陈慧坤先生，他的《东京郊外》与《台北风光》，我相信凡是看过的人都有一个共同的感觉——我还以为是油画呢！事实上是被放在国画部门内的，但他没有国画的用笔和用墨，就算其经营位置是采取西画构图，但其色彩之脏与不调和，也是西画中所不允许的。第二位是宋福民，他曾于前两届得过国画奖，以画山地景物出名，他这次的《山地之夜》，构图便很新奇，色彩及画法都是采用西洋画法，效果很好，唯椰子树显得不太调和，就是主要的线条也是西画线条，在国画中是找不到的，假如要找出其放入国画部的理由的话，那就是他用的是棉纸和中国墨，《山地之夜》是有足够的理由放入西画部的。

还有杨英风和黄水文的画，他们的题材一样，但因形式（用笔）不同，所得的效果也不同，黄水文的《一见大吉》为纯粹的日本画而杨英风的《两将军》虽然不怎样出奇，但却完全用的国画线条及皴法，我们说它是中国画，国画是可以画现在的事物的。两年前张大千回国时，在中山堂和平室展览他的作品中有一幅题名《春倦图》的画，画着一个烫发的现代美人，伸着一支短袖口的玉臂，其骨法用笔和赋彩皆妙极，一点不带尘世间的俗气，而且合于解剖学。

日本画中也有画得很好的，如许深渊的《净境》、林玉山的《绿阴》和卢云生的《白羊》，都是很优的作品，我们知道日本人横山大观和渡边晨宙都是画日本画很有名的，听说现在都已八十多岁了，但他们画到最后最高的境界却又转回到中国画上来，这是事实。假若确有一部分人对日本画有兴趣的话，省美展为何不像西画和雕塑一样设一个日本画部呢？画日本画和画西洋画一样的并不丢人，为什么一定要把日本画往国画里挤呢？在提倡民族固有文化的今天，身为艺术界的先进们，怎能给世人一个不正确的观念来毁坏我们据有独特风格的民族艺术呢？这也是我站在艺术教育的立场，很客观地为国画说几句话，也是为画家叫几声冤，为下一代提出严重的抗议。

原载1954年11月28日台湾《联合报》

论抽象绘画的欣赏

宋·陈师道的《后山谈丛》一书里有这样的一段话：“阎立本观张僧繇江陵画壁曰：虚得名尔再往曰：犹近代名手也。三往于是寝食其下，数日而后去。夫阎以画名一代，其于张，高下间耳，而不足以知之。世之人强其不能而论能者之得失，不亦疏乎？”

这不但说明了欣赏之不易，并且也道出了自古即有些人偏爱评论自以为懂而实际不了解的事物。当史特拉文斯基（Stravinsky）的《春之祭》（*Le Sacre du Printemps*）于1913年5月由法国第一流指挥家Pierre Monteux任指挥首次演奏时，大作曲家圣桑（Saint Saens）仅听了由大管奏出之高音色旋律之后，就头也不回地走出了音乐厅。但是到现在时报评论却说：“史特拉文斯基的《春之祭》之于20世纪，实在相当于贝多芬的《合唱交响乐》之于19世纪。”

这些都证明了一点，那是一件有价值的艺术创作，并非立刻即被人了解而接受的。甚至家喻户晓领导野兽主义运动的马蒂斯（H.Matisse），以他那股干劲与对艺术上的贡献，见了布拉克（G.Braque）初期立体风的画时，也不免本能地说上两句风凉话呢。当时的他哪里想到立体主义的发展对后世的影响，远较野兽派为大呢？

所以沈颢早在明朝时就已说过：“专摹一家不可与论画；专好一家不可与论鉴画。”（《画尘·遇鉴》）因为那些人都已有先入为主的成见，山豆不知欣赏一件艺术品不应一途而取。

欧阳子曾曰：“萧条淡泊，此难画之意，者画得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅而物易见，而闲和严静，简远之心难形。”具象的绘画且有悠久的历史，人们看具象画已经成了习惯，因此很自然地将所接触的画面纳入某个已定而有限的范畴之内，一旦遇到一种无法安插的创作时，就会迁怒于人，顿觉义愤填膺。一般人总觉得像自己以前曾经看过的那样，才叫做画；一定要如自己脑中所想象的那样，才算音乐。不怪乎法国伯爵夫人Pourtales在第一次听《春之祭》时，要气愤地站起来大叫：“六十年来，这是第一次居然有人斗胆这么愚弄我。”

关于这一问题，苏东坡早就予以明确的驳斥：“见画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。”虽然如此，但评论家们也往往逃不出传统的束缚，见了一种新的作品产生时，总因寻不出“类”来收纳它，而拿原理、原则去排斥它，骂它不合理论，后来这种新风格逐渐势占力之后，评论家就只好别立一新类来容纳它，以它为根据，再抽绎“新规律”来衡量后来的作品。殊不知日新其德是为人立身的箴言，反传统因袭是艺术创造的动力，艺术家反对任何陈腐的意念与表现，反对任何已成的教条与规律，更不愿拾人之余唾，画就一些立即被了解而又立即被遗忘的东西，因此很多被肯定了的原理与规律均由抽象艺术之产生而动摇，甚至被推翻，这也就是抽象绘画被排斥、敌视的重要原因之一。

绘画如要大众了解，就必须描写大众所常见的或熟悉的事物；欲赢取多数人的共鸣就必须诉说多数人的经验与 its 所欲说的。但现代艺术的精神却在追求心灵的自由，个性的发展，情思的表现，虽然人类有其共同性，但没人敢断言在这世界上有两个性格完全相同的人！艺术家之发展个性，即在强调我之为我所以异于他者，也就是《苦瓜和尚画语录·变化章·第三》中所说的：“我之为我，自有我在。古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠。我自发我肺腑，揭我之须眉。”每个人的个性又多受其环境经验的促成，世界上没有两个人能处在同一境地而有完全相同经验者，所以没有人能完全了解另一人（甚至母女兄弟），何况是艺术品呢？艺术越表现到艺术家的个人，就越远离人类的通性；意境越高，也就越难被一般人所了解。相反地，如果艺术家在创作时就考虑怎样使观众了解，以媚俗的眼光讨好观众的话，那么他的自由已被剥夺，个性已受到损害，不忠于自己，违背了现代艺术的精神，其作品就不属于这个时代，不称其为现代艺术了。也许会有人说画是要大家看的，不是封存在象牙之塔里的。不错，画家也希望能获其知音，那只是画成之后的事，但在创作的当时，他只知道如何表现他所要表现的，如何诉说他所要说的，他为自己的理想而画，任何一个真正的画家都不可能为别人去画。若要以通俗的题材去打动观者的心，只是投机取巧，不是艺术家的勾当。

人的生活不同，经验不同，思想不同，好恶不同，欣赏能力也就不同。艺术品是件绝对孤立绝缘的东西，欣赏者的鉴赏力决定于他个人的修养。说得再明白一点，那就是你内在有多深的修养，就能领会多少，吸收多少，一点都不能勉强的。故沈颢

《画尘》说：“世人遇世人画则赏，解人遇解人画则赏，习相近也。”又说：“昔人云看画以林泉之心临之则高，以骄侈之目临之则卑，问鼎不可与赏心者同年语也。予故曰：画逢青眼神偏王，论到黄金气不灵。”

陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的诗句，连小学生都能认识的字，通过了陶渊明的心灵把它结构起来，所造成的那种高超的意境，不要说小学生不懂，就是现在的大学生能有几个体会得出其美来的？老师讲解吗？就文字表面来解释，实无多大意思，充其量只能告诉你，其美就在陶渊明的那种忘我的境界（自然地流露）。任何一件艺术品的语言文字的说明，都如同指示你看月亮的手指，它只能告诉你月亮的方向，假如你不知顺着指示的方向去看月亮而一味地盯着手指，你怎能知道月亮究竟是个什么样儿呢？手指不是月亮，语言文字的说明不是艺术的本身，手指与月亮之间始终有着一段很长的距离，手指永远也不可能碰着月亮的。

欣赏现代艺术应该超越时间空间与一切的形象，如欣赏书法一样不要在画面上去求知求解，当你看到王右军的《快雪时晴帖》或索靖的《月仪帖》时，是先欣赏其用笔与飞舞的线条呢？还是先认识清楚字，看其中写的什么意义呢？如果你是先认字的，那你就是不懂书法的人。虞世南笔论中说：“书道之妙，必资神遇，不可以力求也；必资心悟，不可以目取也。”这也正说明了欣赏抽象画应有的态度。除了用眼睛静观之外，并需用你的心灵去体会。如果你仅看到抽象画的画面，而不知用心灵去体会其内在精神，这画面对你仍然是死的，不是一件艺术品，因此你就不由自主地否定了它，说它不是画。石涛曾说：“在于墨海中立定精神，笔锋下决定生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明。纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在。”（《画语

录·细缙·第七》）只要画中含有作者的精神生活，是创造的，绝不会因为你说它不是画而就失掉其价值，它仍然是件艺术作品。因此唯心派哲学家休谟（Hume）说：“美并非事物本身的属性，它只存在观赏者的心里。”每个观众所能领略到的境界，都是他自己在欣赏时所创造的境界，是他个人性格与经验的反照，所以你现在再看“蝴蝶梦”或“欲望街车”时，所能领略与感受到的，就与几年前截然不同。欣赏一幅画就是再创造一幅画，因为创造永远不会是复演的，所以每次所创造出来的都是一件新的作品。

能够明了艺术的本质在创造，现代绘画的精神在表现自我，舍弃旧有的求知求解的审美观念，再去欣赏抽象画就比较容易得多了。进一步去欣赏其结构的明暗强弱的变化；线条的转折气脉的流通；色彩调和与对比的异趣，以及体味给予你的不同的感受。假如有人说着不懂的话，我除了告诉你多看外，已无能为力了，因为我的手指已指向了月亮。

原载1960年8月《文星》第34期

论绘画批评

由于一个新的文化运动在自由中刚刚开始，这些新文化运动者又急于洗雪沙漠和沼泽之讥，使国人了解与接受，因此新诗人对自己的诗创作详加解说；新画家更在展览会场听请质询，逐条解释。这种努力对于问者不无帮助，但对创作者本身而言，未免不是一种损失，总使人有种老王卖瓜之嫌，事倍功半之感。照理讲，这种新思潮新学理的阐释，应该是批评家的事，但目前中国这类批评家微乎其微，有的只是一片阿谀之声，昧心的吹捧，既不问作品的好坏，又不把读者放在眼里，只是受人之托，忠人之事；再不就是那些只会耍耍笔杆，而对于新思潮新文化毫无所知的文人墨客，要表示自己之博学多知，对新诗与现代画恶毒攻讦，如王婆之骂街。一言以蔽之，我国的批评界是沙漠中的沙漠。

很不幸，在这个没有批评的国度里，编辑要我为《笔汇》写篇“论绘画批评”的文章，这真是一个难题，我们连批评都没有，从何论起呢？既然作家对自己的作品加以说明是一种损失，现在以一个从事绘画创作的我，来写这一篇有关绘画批评的批评的文章，实在是一种牺牲的牺牲。为了“批评特辑”少不了一篇“论绘画批评”的东西以凑数，我不得不作一次几近狂妄的尝试与最大的自我牺牲，以起抛砖引玉之效。

凡艺术之各部门，其批评之形成必在对象已经完成之后。否则，必多乖舛。昔日齐君客谓画狗马难于鬼魅^{注1}，这话如被今日之抽象画家听了，岂不成了笑柄。宋·邓椿之《画继》中说：“草木鸟兽之赋状也，其在五

方，自各不同。而观画者观以某方所见，论难形似之不同，以为或大或小、或长或短、或丰或瘠，互相讥笑，以为口赏，非善观者也。”仅囿于一己之见，乱肆雌黄的人怎能与之谈画呢？

我国绘画相传虽有四千多年之历史，但早期的绘画全以实用与辅助礼教为目的，可从文字的记载得知。《周礼》：“春官司常，掌九旗之物，名各有属，以待国事。日月为常，蛟龙为旂，通帛为旟，裸帛为物，熊虎为旗，鸟隼为旟，龟蛇为旐，全羽为旛，析羽为旌。……皆画其象焉。”张彦远历代名画记：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”曹子建曰：“存乎鉴戒者图画也。”

这种情形一直维持到三国，绘画始终控制在政治家的手里，摆脱不了礼教之羁勒。画材仍为风俗教化，往圣先贤故事，寓警劝之意，鉴赏之风气尚未打开。自三国鼎立，魏武提倡恶风，吴蜀奖励权术，于是礼教之防被冲破，画家之思想亦随之解放出来。其后又连年战乱，民不聊生，两晋时老庄思想已蔓延全国，尚多清谈，由多抱厌世之念，宗教因随之勃兴。更由于西方佛画之刺激与外来之营养，绘画机运为之转了一新的方向，发生异样的光彩。审美的程度因之提高，收藏与玩赏绘画的风气遂随之大开，顾恺之也开画人评画之先河。由于以往勾勒之风，至西晋卫协始于轮廓之内，加以精致描写，皆在求形似之逼真。故顾恺之的画评亦站在形似的观点上来论的：“凡画人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也，此次巧不能差其品也。”但其中所言之“迁想妙得”与德国近代美学家李普斯（Lipps）所提倡的感情移入颇为相似。顾氏能在一千五百年前有此思想，实在是神智过人的了。

南北朝我国之人物画已达极盛时代。其一方面仍受宗教之束缚，另方面已渐启自由玩

赏之运，有为政治宗教而艺术转变为为审美而艺术的趋势，因之鉴赏评论之风大盛。北魏顾之推论画：“……武烈太子偏能写真，坐上宾客，随宜点染，即成数人，以问童孺，皆知其名矣。……”其仍着重在写实。南梁张僧繇得佛画之晕染法，使平实之画面忽现凸凹明暗之形。至此，国画已极尽写实。南齐高祖有言：“有谢赫者，写貌人物，不俟对看，一览即能点刷，毫发无遗。”^{注2}这些都足以看出当时之写实功夫一斑了。谢赫除技法之纯熟之外，在理论上亦创造了“六法”，后世画家无不奉为金科玉律的。就是纯以作品本身之优劣定品而列等的鉴赏的品评，也以谢赫为开山鼻祖。他将自陆探微至丁光等二十七人列为六等。评第一品五人时：“陆探微穷理尽性，事绝言象，包前孕后，古今独立……但取精灵，遗其旨法，若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌高腴，可谓微妙也。”由此可见谢赫是既鄙视模仿，又反对抄袭自然，力主创作的，所以说：“述而不作，非画所先。”并置气韵生动于六法之首，更为卓见，遂为后世评画之标准。

谢赫之后有南陈·姚最的《续画品》，唐·李嗣真的《续画品录》，朱景玄的《唐朝名画录》，宋·刘道醇的《五代名画补遗》与《圣朝名画评》，黄休复的《益州名画录》，明·王穉登的《吴郡丹青志》，李开先的《中麓画品》，清·黄钊的《二十四画品》，秦·祖永的《桐阴论画》，皆依据个人的作品之优劣品定等级。评画者所执的规律除谢赫之“六品三法”外，后又有“六要六长”^{注3}，“三病”^{注4}，“十二忌”^{注5}，“五俗五雅”^{注6}，“八法四知六忌”^{注7}等，后除“十二忌”为专论山水，“八法四知”专论花卉外，其余皆为评画之总则。

这种订定法律以作批评的标准的，在西洋批评史上亦不乏人。其法律之产生接受原始人对

于神圣物或污物的各种禁忌之遗风。希腊后期的修辞家和罗马人由亚里士多德在客观经验中去归纳经验上之推理，进而变为刻板的定理。16世纪时意大利人就制定了古典主义的规律。我们不必回忆这些规律如何逐渐增多，如何被16与17世纪的古典主义者组成一套公式，欧洲的创作却受其束缚两个世纪之久，就是法国近代评论家布伦退尔^{注8}亦不过用自然科学来加以掩饰罢了。他们都认为批评是一种纯理智的事情。

18世纪的评论家曾一度使批评更为复杂，他们给它增添了想象、感情和趣味这些新奇而抽象的评判标准，这也不过是部分在解脱古老传统的约束而已。其间当然也不时遭受到反对的。阿来铁诺^{注9}就曾大叫“除了天才的灵感之外，没有规律；除了个人的鉴赏力之外，没有评判标准”。德·梅累爵士^{注10}亦认为批评不过是在艺术创作中从事探索。反对立法定品者在我国有明之谢肇淛，其论画说：“古人言画……（中叙六法）……此数者，何尝一语道得画中三昧，不过谓绘人物花鸟者道耳。若以古人之法，而槩施于今，何啻衲凿？”王肯堂说：“盖束于绳矩，笔墨不可以逞，稍涉畦畛，便入庸匠。”清之李修易在其《小蓬莱阁画鉴》中说：“或问均是笔墨，而士人作画，必推尊南宗何也？余曰：北宗一举手即有法律，稍觉疏忽，不免遗讥。故重南宗者非轻北宗也，正畏其难耳。”这些话已说明画家之反对“裁判式”的评论与教条主义的约束，而向往于自由精神之解脱。

规律之被驱逐出批评的领域是在18世纪末叶，浪漫主义兴起之后。浪漫派的批评家首先声明：艺术除了表现之外别无其他目的。表现得完整无缺，就是达到了目的；“美是艺术所以存在的理由”，绘画并无促进任何有关道德或社会运动的作用，正如它之不能医人的心脏痼疾。其实，六百年前吴镇就说：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流，大有寥廓。”倪雲林也说：“余之竹聊以写胸中逸气耳！”而浪漫主义的批评家们说：“当我们检验工程师造的桥梁和科学研究时，我们不会关心道德；事实上，我们不但关心，而且认为科学家在追求真理时所负的道义责任，就是要不顾一切的道德理论。美的世界是跟善和真这两个标准不相干的；她的目的既不在道德，亦不在真理。她的创作全是想象，顾名思义，她并不想假充真实，我们也不能把她当做真实来加以批判。艺术家唯一道义责任是忠于他的创作，尽其所能把他真实的幻想表现出来。”

由于浪漫派批评家的慷慨直言，以前的那种古典的宗教绘画因此没落，其后批评家不再以伦理道德的标准来衡量绘画了。我国亦因山水画的发展，陶潜、谢灵运一般文人之歌颂田野山林，以及以后文人参于绘画，山水画因此兴起，于是那说教的人物画则一蹶不振。评论者亦不再以“成教化，助人论”的标准来品评绘画了。

任何一种艺术形式的完成，随后来的就是其标准格式。19世纪以来腐儒们假借历史的惯例和科学的法则，来代替那由浪漫派批评家们所遗弃的规律。泰纳^{注11}在自然科学的影响下，并受黑格尔的一点暗示，推演出艺术是民族、时代和环境的表现的理论，力主批评应该从这三方面入手。他的所谓民族入手，就是先研究作品从遗传的因

素同民族的差别方面所受的影响，是纵的因素；所谓从时代入手，就是去研究作品中受前辈作家与当代的艺术思潮方面的影响；所谓从景境入手，就是研究作品的政治与社会背景以及地理环境所给予它的影响。后二者为横的因素。泰纳的这种学说影响到全世界，现在有许多的批评家仍受着他的指引。布伦退尔更坚持这种批评的客观性，他说：“因为人们容易从主观主义堕入肉欲，堕入淫邪，而凭一己之喜憎以批评他人的作品，其弊害，实在不堪设想。因为人们对于一件心思的产物，非待知其应否可喜则必不得喜之；因为人之所以为人，最要者便因为他是一种有理性的动物，故人须先用理性；所以求合理性是一种所必要的，求娱乐是不必要的。又因为凡是人，都须用那不能错误的论理学的方法来教训自己，这是人的本性如此。所以凡是人，都总必须用一个真理来结束他的一串的推理，犹如一条辫子的末端打一个结儿一般；因为若没有这个归宿的真理，那么我们的推理将不能保其不散，而我们的推理却又是必须能保不散的；因为推理果能保得不散，则人可以将好几串的推理联成一种不可破灭的学说，垂之久远而不朽。就此种种，所以唯有客观的批评才是好批评。”

除此之外，他又寻出人类智识的另外几种情形来作为他的客观批评的根据。他以为感觉所给人们的自然界的印象是差不多完全一样，所以这个人看来是圆的东西，在那个人看来未必会变成方；又以听觉而论，虽则人与人的程度不齐，功用对大家总都一样的。于是他从这些事实推出我们之所谓的常识，而他的批评学说，也就是建设在这种普遍的一致上面了。

泰纳与布伦退尔都仅着重客观的影响，而忽略的作者的个性。因此圣伯甫^{注12}特别重视泰纳所忽略的这一要素，但是他以自然为标榜，以为一切的艺术和生物学一样，是一种研究心灵的

自然科学，所以特别注重作者的性质、阅历及创作时之心境，而后再综合作品，加以批评，所以他说：“要研究作品必须先研究作家，而研究作家必须从他小时候便研究起。”反对客观批评最激烈的是印象派的批评家们，他们对于那些如何以严谨而生动的学识，利用现代科学的利器去左袒古代诸神的道义的批评家们，施以猛烈的抨击，以维护鉴赏心的自由发展，那令人信服的技巧与优雅通达的思想，使论坛上爆出灿烂火花，而成为批评界永恒不灭的星光，公认的金科玉律。勒美脱尔^{注13}在其论“时人的批评”里批评泰纳说：“那种以人论作品与以民族、景境和时代论人的办法，往往只不过是一种圈套。……凡是那种环境不能说的地方，泰纳先生就装作不去过问了。……他的历史是非常有系统的，非常偏的，也非常完满的……”

批评布伦退尔则说：“……因为他的癖性是喜欢分类，喜欢将作家排列等，喜欢推求作品的相互关系，所以这种成见妨碍了他，使他对于一件新作品的了解和感觉不能深入。他的第一个冲动，就是要把那件创作和他所承认的那些模型去比较，他因为急于要品评那作品，所以便忘记去欣赏那作品，忘记去寻求那作品的特具的美究竟在哪里，并忘记去研究那作者（虽不无疵病和偏见）究竟有没有一点创造力和魄力，有没有给我们什么印象，以至于有没有独具的见解。布伦退尔先生对于任何人的心理都不愿深入去体会！……”

法朗士^{注14}在其《保护的秘密》中对于布伦退尔的“这个人看来是圆的东西，在别人看来未必会变方”的论调加以反驳：“数学中有一种超越的真理，是我们大家都承认的。但我们大家都承认，就因为我们之认识这种真理，是不经过感觉的。”又说：“在艺术与文学的境界里，绝不会有众口同声的一致，也绝不会有确立不移的意

见。”所以布伦退尔实在太理智了，他不了解艺术是要用心灵去感受，而非用理智去和解，难道一个人的喜怒哀乐，都要非待知其应否可喜则不得喜之或非待知其应否可怒则不得怒之吗？真要叫人笑破肚皮呢！

近代美学家兼批评家贝尔（Clive Bell）在其《艺术论》里也说：“欣赏艺术，我无须知道作者的生平。我断定这幅画比那幅画好，实在不用历史的帮助。但是如果我要解释一个作者的艺术如何可以日渐退化，知道他害大病或是取了一位太太，每天要他做饭，倒是有些用处。看出他的退化，这纯粹是美感判断；来解释这种退步的原因，这却是历史家的事。”

前面所录的皆为脍炙人口的言论，的确，真正的欣赏是一种凝神的境界，在凝神的境界里，我们不但不得那与所欣赏的对象有关的其他事物，并且也忘记了我们自己的存在；欣赏作用与了解作家的生平是两件不相同的事。就拿前两年，有不少人对《红楼梦》有许多考证，它的主人究竟是纳兰成德，是清朝某个皇帝，还是曹雪芹自己？其中某件事或某件东西又隐喻着什么意义？这些问题被红学家争辩不休！这种争辩与欣赏批评毫不相干。他们只知道考据而忘记了艺术是创造的，虽然可能受到史实的影响，均不必受史实的支配。所以老子说：“为学日益，为道日损。”对于任何一件艺术创作知道的愈多，愈忽视艺术品的本身，也就愈远离真正纯粹的欣赏批评了。欣赏的态度是损学而益道的态度。譬如说我们去士林欣赏兰花，就应该欣赏兰花本身的美，不应该打听这花叫什么名字，何人栽培的；更不必去研究它的品种，以及在摄氏多少度开得最好。试问你知道这些之后，对于你的欣赏有何裨益？就因为人们爱把那些与作品不相干的事拿来评判作品，所以一个人要成功，必须远离他的家乡，土生土长的地方的人，对于他的过去知道得太多，而他乡的人，只看他的作品，不因与作品不相干的事物而左右了对作品本身的欣赏。

由于欣赏是一种主观的，以欣赏为本体的批评亦无客观的可能，因此引起了心理学家根据心理学的观点，从事美学的研究以找出艺术家创作的本质。奥国心理学家弗洛伊德（Freud）认为一切艺术的创作皆起源于人类原始的欲望，一切艺术作品的产生皆为艺术家欲望化装的表现与满足。另外德国和美国有不少研究实验美学的心理学家，他们把绘画分割为零碎的颜色及线形，把音乐分割为零碎的音调，然后去测验几十或数万的观众或听者的喜恶所起的心理与生理的变化，把结果统计起来，于是他们就说某种颜色对某类人某种年纪是最美的，某些线形又对某类人某种年纪为最丑的，但是他们却忘记绘画的美是在画面色线形全体的整一与组合、配置，其中有艺术家的生命在内，如果把它零碎拆开，实无异于将人之四肢解体或斩断。

自浪漫派的批评发现表现是艺术至尊的法律之后，这一个世纪以来，无论客观派、独断派以及印象派，虽然各个执论不同，但这一表现的观念却是他们的著作中所都包含的，犹如他们之间有一种血统的关系。最初给表现的学说以哲学的精密并以此学说作为根据而创造一种批评方法的，是德国而非法国。艺术当已表现出自己的时

候，便算它已经尽职。“批评是一种表现的研究”都是德国的批评家所最先想及的。但把此一观念看得最清楚并作彻底研究的却是意大利美学家和批评家克罗齐^{注15}，他把“艺术是一种表现”的美学思想推演到直觉即表现的必然结果。进而直觉的欣赏、直觉的批评，他认为如果一件艺术品或自然叫你觉得美时，它一定在你心中现出一种具体的境界，而这种境界必定霎时中霸占了你的意识的全部，使你全心贯注在它的本身上，观赏它，领悟它，不旁迁他涉，以致把它以外的一切事物都暂时遗忘。此时作品呈现于心者是它的形相本身，而不是那些与它有关的实质、成因、教用和价值等等意义。严格地说，直觉除形相之外别无所见，形相除直觉之外也别无其他心理活动可以见出。有形相必有直觉，有直觉也必有形相。直觉是突然间心里见到一个形相或意象？其实这种意象的出现就是创造。克罗齐的美学思想已经将艺术是表现个性的理论发展到了极限，也是反对客观批评最彻底的一人。

我国绘画批评之演进不如西洋之清晰可见，评论者又多为片断言词，缺乏有系统之论著。中国人又生性和善爱深居独处，厌恶激烈之斗争，故很少类似西洋思想与学术上的集体革命，标榜宗派。可是艺术家的欣赏自然，而首先将自然景物应用于艺术里而脱离礼教的束缚的，我国却早在西洋之前，虽然“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”（倪瓒语）的不求写实而在表现自我的绘画思想早在元朝就有，但又由于五代以后文人之插足画坛，到宋朝之后，中国艺坛全为士大夫墨客所占据，儒家所谓“不偏之谓中，不易之谓庸”的中道思想指引着绘画，规矩谨严，鄙视一切标新立异的画风，因此一直走着以形写意的半抽象路线。历来画家，皆未有能打破儒家所加于绘画上的桎梏而能自拔的。中国绘画的演进至元朝，已由客观进

入主观，由自然的摹写变为个性的表现，半抽象的形式以臻完美而达极峰。随后再加上中国孝顺父母的教育，以至于对祖先的崇拜心理；因此，元以后的画家居于已成的形式之内，很少打破牢笼而有建树者。画者们都倡临摹，力追古人，孰不知临摹与力追的结果，使画家在古人的窠臼中越陷越深，一点本能的创作欲，早就被磨得干干净净，以致造成明清乃至民国临摹之风，画道大衰。因此，近人黄宾虹曾说：“唐画如曲，宋画如酒，元画如醇。元画以下，渐如酒之加水，时代愈近，加水愈多，近日之画已有水无酒，故淡而无味。”由此可见一斑了。

其间虽亦有反对法古甚烈者，如明练安论画云：“画之为艺，世之专门名家者，多能曲尽其形似，而至其意态情性之所聚，天机之所寓，悠然不可探索者，非雅人胜士，超然有闲乎尘俗之外者，莫之能至。”孟子曰：“大匠诲人以规矩，不能使人巧。”庄周之论斲轮曰：“臣不能喻之于臣之子，臣之子，亦不能受之于臣。皆是类也。方其得之心而应之手也，心与手不能自知，况可得而言乎？言且不可闻，况得而效之乎？效古人之迹者，是拘拘于尘垢糠粃而未得其真者也。”明遗民道济之苦瓜和尚画语录亦云：“古者识之具也。化者识其具而弗为也。具古以化，未见夫人也。尝憾其泥古不化者，是识具之也。识拘于似则不广，故君子惟借古而开今也。又曰：至人无法。非无法也，无法而法，乃为至法。……今人不明乎此，动则曰：某家皴点可以立脚，非似某家山水，不能传久。某家清淡可以立品，非似某家工巧，只足娱人。是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹矣，于我何有哉！或有谓余曰：某家博我也，某家曰我也，我将于何门户，于何阶级，于何比拟，于何效验，于何点染，于何皴皴，于何形势，能使我即古，而古即我。如是者，是知有古

而不知有我者。我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹肠，我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也，天然授之也。我于古何师而不化之有？”清·恽南田也说：“作画须有解衣盘礴，旁若无人意。然后化机在手，元气狼藉，不为先匠所拘，而游法度之外矣。”这些话真是见识高超，议论纵横，思想奔放，可惜势单力薄，孤掌难鸣，无法挽救大局，实为憾事。

绘画之批评又多操士夫画家之手，其论画又多以崇古卑今，以上追唐宋为终的，遂使我国绘画趋于没落，王国维在其《人间词话》中说：“社会上之习惯，杀许多之善人；文学上之习惯，杀许多之天才。”其实艺术又何尝不是如此呢？明乎此，今后的批评当应抛弃固有的保守崇古的观念，倡导积极地进取，创造属于自我的风格，才能挽救我国绘画停滞近六百年的颓风，并将其发扬光大。

西洋亦有崇古的思想，勒美脱尔曾批评崇古薄今的布伦退尔说：“布伦退尔先生对于任何人的心理都不愿深入体会，只除非是那些死已二百年的人。它对现实的人一律都抱着鄙夷不屑的态度。”但这种崇古的心里没有中庸思想给他做后盾，所以不能立足生根。相反地，“艺术的本质是创造，艺术的目的在于表现”的绘画理论越来越清晰，越肯定；主观的批评也越来越占地位，越发达。他们认为欣赏是观赏者个人人格的反射，由于人与人不同，因此欣赏所得的亦不同，也就是我们常言“仁者见仁，智者见智”的道理。就是反对此论的布伦退尔也曾坦白地说：“我们姑且撇开我们的同时的人——因为我们对他们显然还不能有一种适当的眼光而言，当既往的三四个里面，人们对于柯奈耶（Corneille），一个莎士比亚和一个塞凡提（Cervantes），一个拉斐尔（Raphael），或一个米开朗基罗（Michelangelo）的批判，也正不知有多少千万别的意见……”因为法朗士说：“天下无所谓客观的批评，犹之无所谓客观的艺术；凡彼自诩其著作中除‘自身’而外尚有他物，都是惑于及谬误之罔见者，实则我人绝不能越出自身的范围以外。……以我之愚见，我们最好不过意大大方方承认了我们自己所楚的这种恐怖境地，而凡遇有不能缄默的时候，不如直率坦白招出我们说的是自己。”进而他并肯定地说：“好的批评家，便是记述自己的神魂在作品中游涉时所经过的作家。”“若把批评当做学说，则不免夸大；当做科学，则绝不能完备。所以它似乎有仅仅成为一种艺术的趋势——这便是一种欣赏艺术的艺术，一种增富并提纯人们由艺术创作中接受的印象的艺术。”

德国批评家喀尔（Altred Kerr）更直截了当地说：“批评家即艺术家。”既然批评家即是艺术家，我们可看出艺术批评的论点已从作品的背景转移到批评家自己对于作品本身的印象上去了。也许有人会说：“这样的批评只在一位艺术家为题，而谈的是批评家自己，这对于作品的欣赏来说又有何用处呢？”

但是我们回想一下其他流派的批评又有那一种是真正更直接地触及到作品本身？历史派的批评叫我们丢开作品去研究作者的民族、环境、时代与绘画的派别及其源

流；心理派的批评叫我们丢开作品人类的性心理与作者的生理与心理现象，我们希望了解达利（Dali）的半灰色的画像，结果却要认识达利这个人；教条派的批评根据的标准又大多是陈腐的规律，而非自己切身的经验，也未见得接近作品的本身；美学家更要有丢开作品，而在艺术与美学领域内潜心推考。其实一切的批评都喜欢把眼光从作品本身转向别的地方去。所以清代方薰也曾责备过评论家们说：“自来论画，每多修辞少达意。盖昔人所谓至道不烦，难以言传，只须平实讲解，庶几发明。”

关于此，法国批评家古尔芒（Remy de Gourmont）曾有所阐述：“人是思想的主体，世界和凡属自我以外的一切东西，其对于为思想主体的人，都只依各人自己所构成的理想的状态而存在。我们只知道现象，我们的推理只能触及事物的外观；一切真理本身是我们所捉摸不到的，一切事物的本体是我们所攻不进去的。叔本华（Schopenhauer）曾把此理括在一个很简单明了的公式里面：世界是我的代表。我不能见物之存在；那存在的，就是我所见的。天下有多少能思想的人，便有多少差异的且或至不同的世界。”

克罗齐与美国批评家斯宾更（Joel Elias Spingarn）等亦主张创造的批评。他们认为，在整个的艺术活动中，创作与欣赏乃至批评是连贯一气的。创作与欣赏根本就是一回事，都是突然间心中直觉到一种形相或意象；批评则是它们的回光返照，反省这种见到的意象给了你些什么？是否完美？因此，批评是基于欣赏，欣赏又与创作为一体，一个理想的批评家就必须先有艺术创作的体验，然后才了解创作的甘苦。所以诗人艾略特说：“理想的批评家就是作者自己。”16世纪英国诗人约翰生（Ben Johnson）也曾这样说：“只有诗人，而且并非一切诗人，

只有第一流诗人，才有批评诗人的本领。”否则，没有创作的经验，仅仅根据几条死板的法则去批评，总不免有隔靴搔痒之感，这也就是以往的批评家遭艺术家们鄙薄与轻视的主要原因。

世界的批评思潮是如此，而我们自由的中国又怎样呢？近几年来，画展每月都有，是个画展皆有画评，不可谓之不热闹了，如翻翻这些写评论文字的作者，三教九流包括之广，实在惊人。从表面上看来我国之批评界的阵容甚为可观，如从实质上来看，也正因为批评家的多反而无批评了。因为那三教九流的批评家都是批评界（或画展会）的临时演员，只是一个画展里需要这样的角色，所以凡是能动动笔杆的人，都可临时客串一下，或者作幕后执笔者，将写好的批评暂租用一个达官贵人之大名，见诸于报章杂志。这些评语是千篇一律的奉承阿谀之言，刚学起步的临摹之作，即被赞为不可多得之天才，甚至有捧为扫空前代、中华之光的伟大成就者。偶尔也有伊两篇圈内人的文章，也都是受人之托，忠人之事，尽发些违心之论，虚伪之言。批评者与被批评者心内都很清楚地知道这是怎么一回事，他们只是狼狈为奸，为的是想多卖几张画，起码让掏钱的先生女士们心里舒服一点，皆大欢喜。就是因为没有真正公允的批评，所以画坛曾闹出骗子与舞娘开画展而被捧为“画坛巨匠”的天大笑话。绘画批评已经腐败到这种地步，它在人们心里的分量也就可想而知了。

不错，自由中国没有令人信服的如赫拔特·李德（Hebert Read）那样极富权威的批评家，也没有专业的批评家作为画家与观众之间的桥梁，正如上面所说的那样荒芜，但我们却不能忽略批评本身的价值以及它对人们的影响。我们寻常都赞美张大千、溥心畲乃至达·芬奇、毕加索，难道你们当真相信这其中含有很多欣赏自由真主见？那些崇拜古人主张摹古的画家们，又有