

五波羅

僧山隱作五言南唐王時之六五



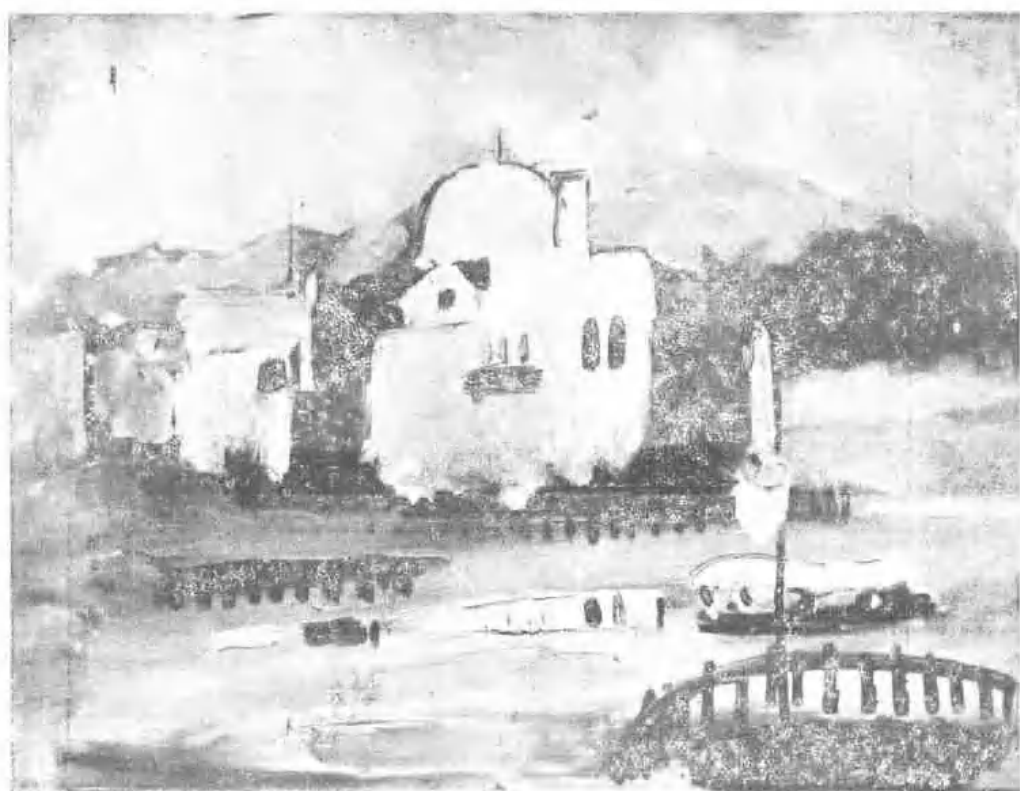
此種好年求如蓮如荷
二三葉綠實繁新
水清魚戲願
小亭臨水記之
白石

花卉 新白石



秋

林 風 眠



風景

陶元慶



湖 雪

蔡威伦

第一頁

把希望寄給藝術館罷

抱了像要去看朝花一樣的心情去看教育部全國美術展覽會的朋友們，在跑過兩處院落三層樓房數十個沙龍之後，這朝花所給予你們的感慨怕也同兩條直腿一樣那麼酸苦怠倦與懷涼的罷？可憐自稱為物華天寶的中國啊！

還該掉轉頭來埋怨我們底藝術家：爲什末不多送一點作品出來爲當事者留一個精選的餘地庶不致使粗製爛造的膺品充斥會場呢？爲什末雖然覺得全美展並不能使你滿意而甘守緘默不肯如平時對個把私人展覽會那樣熱心評判以促起大家底覺悟呢？爲什末不能趁此番大家失望之餘重整旗鼓奮勇前進俾在第二屆的全國美術展覽會中補償眼前一切的遺憾呢？儘可說中華民族需要藝術的時候還早，瓜總不會等吃瓜的時候再種便算應時啊！例如精選全國藝團而得的一百件日人底所謂參攷品，事實上至多不過三五件是值得一看的，豈非很可以長長我們底勇氣的，我們底藝術家們？

也算是建設事業的西湖博覽會大約還可以開幕的，溶合了兩種模仿繼國貨展覽會以及全國美展會而起也有絲綢工業參攷農業各館所的國貨與教育藝術各館的文化事業；要是我們底藝術家們真正不甘頹唐而又等不及第二屆全美展的話，請把努力同希望寄放在藝術館罷！

重新估定中國的畫底價值

林 風 眠

藝術運動有兩點很重要：一是社會藝術事業，如建設美術館及大規模的展覽會，使社會方面能得到接近藝術的機會，藝術亦能影響到人類的生活，促成一種新的傾向；一是藝術教育，如設立學校，為養成藝術上創作的人才，產生豐富的作品，使社會藝術事業有基礎，有充分發達的可能。現在的國立的藝術院，就是需求而設應這種事業之立的。

在現在中國藝術教育不發達，和社會藝術事業衰敗的現狀之下，尤使藝術界感到國立藝術院所擔負着藝術運動前途的使命更為嚴重，而國立藝院在教育上實施的方法和採取的態度，在實際上含有重大的意義，

經驗告訴我們，無論在那一些藝術學校，中國畫與西洋畫，總是居於對立和衝突的地位。這種現象實是藝術教育實施上一個很重要的問題，而且能陷繪畫藝術到一個很危險的地位。作者寫這篇的意思，是希望能夠把大家注意引到這問題上來。

從歷史方面觀察，一民族文化之發達，一定是以固有文化為基礎，吸收他民族的文化，造成新的時代，如此生生不已的。中國繪畫過去的歷史亦是如此；最明顯的是佛教輸入之後，在繪畫上所產生的

變化。這種實證，我們推論到現在西洋文化直接輸入到中國，而且在思潮中已經發生了極大的澎湃的這個時代，中國繪畫的環境，已變遷在這時期中，我們會發生怎樣的感想！

中國繪畫固有的基礎是什麼？和西洋繪畫不同的地方又是什麼？我們努力的方向怎樣？這都是現在中國的畫家，應急求能了解的問題。

什麼是中國繪畫的基礎？尋求確定的解答應根據歷史上過去的事實來做說明：第一步，把中國繪畫史的全部，分為幾個時期；第二步，每一個時期所發現和創造的是什麼？應重新估定；第三步纔能解決中國繪畫在時代上相互的關係，及其變化的原因。有了這種根據，纔能了解中國繪畫的基礎和在世界藝術上的地位；然後才知道怎樣繼續去創造！

普通研究中國繪畫史的，分中國繪畫為八個時代。如R.Petruccei著的“中國畫家”所載：一，原始時代，二，佛教未輸入以前的中國畫，三，佛教輸入，四，唐代，五，宋代，六，元代，七，明代，八，清代。有分為七個時代的：一，自繪畫原始至佛教輸入為一個時代，二，自佛教輸入至晚唐為第二個時代，三，自晚唐至宋初為一個時代，四，宋代，五，元代，六，明代，七，清代。潘天授先生所編的〔中國畫史〕，是根據普通歷史的分類法，分成三篇：一，上世史，由古代到隋代；二，中世史，由唐代到元代；三，近世史，由明代到清代。S.W.Bushell 所著〔中國美術史〕中，分中國繪畫為三個大時代：一，胚胎時代，自上古至紀年後二六四年（三國末葉）；二，古典時代，紀年後二六四年至九六〇年（晉初至唐末）；三，發展及衰微時代，紀年後九六〇年至一六四三年（宋初至明末）。

歷史的性質是一貫的，把他分成段落，是便於說明的緣故。一是

4 重新估定中國的畫底價值

由時間的觀念，像潘天授先生所分的：上世，中世，近世三個時期；一是從空間的觀念，從文化變化上着手，如 R. Petrucci, S.W. Bushell 在中繪畫史上所分的時代。前一種方法，是演譯的說明，便於敘述；後一種方法，是綜合的說明，便於批評。我們現在採取第二種的方法來批評中國的繪畫。

R. Petrucci 把中國繪畫分為八個時代，S.W. Bushell 分為三大時代，我覺得都不大適當：一，如果以佛教輸入所發生的影響為中心，則不應再根據時間的關係，分成唐，宋，元，明，清五個時代；二，晉初至唐末，不能認為古典時代；三，唐宋相聯的關係很多，元代之後，在歷史上發生很大的變化，宋元是不能相貫而說。我覺得比較簡便合理的方法，是好還是以佛教輸入為中心。佛教未輸入之前為第一個時代；佛教輸入後到宋代末葉為第二個時代；元代到現在，為第三個時代之過渡與開始期。

Hirth 所著“中國美術之外化”，謂中國古代之繪畫，可分為三個時代：原始至紀年前二五年（漢武帝初期），為不受外來勢力之影響，而獨自發展時代；二五年至紀年後六十七年（明帝初期），為西域畫風侵入時代；紀年後六十七以後，為佛教輸入時代。其實中國繪畫，原始至二五年紀年前，亦不能確定其為獨自發展時代。很多學者謂中國原始的文化，與巴比倫，加爾德很有關係。而事實上雖無多大的確證，但中國原始時代的文化，蔓延於塔里木河流域，繼由崑崙分途發展：一自黃河上游，隨流而東；一則發展於揚子江流域。所謂原始與塔里木河之文化，果又何處而來？謂與蘇馬連人（Sumerians）的文化有關係亦非無因。

在第一個時代，佛教未輸入以前的繪畫，遺跡很少。我們所可根據而研究的，一是在古代的書籍中所談到關於繪畫方面的說話；一是

在石刻的浮彫和線刻中。因為彫刻的成形與繪畫很有關係，在他的線紋中，或能使吾人推想到當時繪畫之大略如何耳。

中國繪畫之原始，很多主張與文字同源的。主要的理由，就是中國的文字是象形文字，字的形狀就是畫；畫就含有標記的意義。這種問題比較複雜這裏不能詳細的討論。不過唐虞時代，如漢書刑法志所說：「蓋聞有虞氏之時，畫衣冠異章服以爲戮，而民弗犯。」可見當時用衣服裝上裝飾畫，還含有標記的意義。大概中國繪畫之原始，一定和文字有絕大的關係。周代繪畫，在古籍中證據很多，如在明堂之四周，牆壁畫有堯，舜，桀，紂的容像，并周公相成王等圖，以爲國家興廢的鑑戒，孔子見了，徘徊不忍去，和從者說：“此周之所以盛也！”在事實上是否可以證實，無從考據，但古籍中所說，繪畫方面，對於畫像一事，佔着很重要的地位。漢代有一個很有趣的故事：當漢元帝時，後宮頗多，不耐照一一親選，因命毛延壽圖諸後宮的狀貌，案圖而召幸其美者，於是後宮競以餞帛相贈，獨昭君天質美麗，無意求於工人，延壽因特爲畫醜狀，當時匈奴求美女於漢，帝案圖送昭君，將去，召見昭君，知有絕世之貌，大爲懊悔，以事定無可變更，乃窮其事，棄毛延壽於市，籍其家財，富及巨萬。這種雖富於傳說的故事，然亦可見畫像在當時的重要。

從古書中得來的，究竟還是很空幻。尋求古代繪畫的形狀如何，應觀察到所遺留的石刻上面。在漢代以前，所得到與繪畫有關係的遺跡很少，只有周秦時代的銅器，及在銅器上所遺留的裝飾圖案而已。圖案之主要部分，爲夔龍紋，環紋，及其他獸類或鳥類形狀的器物，例如乳虎窗鸕鶿尊諸類；在殷墟所發現的象牙骨角及陶器斷片，其飾紋亦有幾何線紋之形狀；漢代在遺跡中所留的代表物，是孝堂山石刻（漢順帝永建四年作即一三〇年），及梁武祠石刻（桓帝建和年間作

即一四七年)前一種所描寫的，爲大王車，成王，胡王，貫胸國人，升鼎，歌舞等風俗歷史畫，後一種爲帝王，聖賢，名士，烈女，戰爭，升鼎，車馬，庖廚，龍魚，鬼神，奇禽，異獸，祥瑞等神話歷史畫。他的刻法，一是用凹線，一是用凸線，表現出同樣的作風。這種線刻所表現，還是傾重於意義的標記。從形式上觀察起來，表現的方法，很爲簡陋粗拙。雖不能說是近於裝飾圖案的性質，然亦不能謂爲當時的繪畫是很精進的時代的產物。

第一個時代的中國繪畫之大概如何，我們在此可告一個結束。當時的繪畫，從各方面說起來，他的傾向是：圖案裝飾，狀貌圖形，及標記意義而已。這只能當作繪畫上的初期。這時代之最可注意的，是很少石刻的，影像，而對於人體亦絕不注意，比較起埃及希臘的藝術來，真是慚愧得很！

第二個時代，爲中國繪畫最盛時代。而所謂繪畫者，亦確既獨立，不再認爲裝飾圖案的附屬品或爲標明意義之記號。佛像之輸入中國，在漢明帝時，約在耶穌紀年之初。白馬寺之壁畫，如〔千乘萬騎遶塔三匝圖〕，爲當時佛化的繪畫之起點。這種遺跡，雖已無可考證，但所謂千乘萬騎遶塔三匝之意義，推測起來，一定還沒有脫離裝飾圖案的意義。這不過是一個過渡時期，其實在繪畫方面，一直到漢末之後，纔產生真正可靠的作家。

魏晉六朝，爲繪畫發展的初期。曹不興當可爲代表這時代出發點的人物。曹不興，吳興人，紀年後二三八年時，行於清溪，見赤龍於水上，摹寫牠的形狀，獻之吳王孫皓。又吳王孫權曾命畫屏風，誤落筆而污縑素，因就改作蠅，權以爲真，有用手彈牠的傳說。曹不興尤善大規模的人物，當學畫像於連長五十尺之素縑，忽成頭面，忽成手足，忽成胸背，運筆靈敏，罔失尺度(據建業實錄所云)有謂印度僧人

康僧會者，入吳，設像行道。不與得見西國佛像畫，而受其深刻的影響。可借曹不興的作品，沒有一點遺跡，為研究的材料。

這個時代在繪畫上，繼續著的大作家，如顧愷之，陸探微，張僧繇諸人，皆是能代表一時代的作家。顧愷之大概與謝安同時代，師衛協。衛協是曹不興的學生。當時論者，謂象人之美，張（僧繇）得其肉，陸（探微）得其骨，顧得其神。愷之所遺留的作品，如倫敦博物院所藏的‘女史箴圖。’女史指班姬。幅中繪八圖，皆係班姬進諫之故事。陸探微事劉宋明帝，常傳從丹青之事。他的作品，論者謂能窮理盡性；宣和畫譜稱他得六法之備。張僧繇，梁武帝時人，歷史名畫記云：武帝崇飾佛寺，多命僧繇畫之，時諸王在外，武帝思之，遣僧繇來傳寫容貌，對之如面也。李嗣真後畫品裏說：〔顧陸人物衣冠，信稱絕作，未睹其餘。至於張公，骨氣奇偉，師模宏遠，豈為六法備精，實亦萬類皆妙。〕所謂六朝三大畫聖，他們所遺留的痕跡很少。依據畫上的批評：顧愷之所表現；重線條方面幽雅美麗的性格；張僧繇則傾重於沉長闊大方面的表現；陸探微則表現很深刻明透的性格；這三個畫家，很像意大利文藝復興時代之三畫傑。當時在中國，畫壁之風，確極盛行，多描寫在寺塔之內。

隋唐時代，為繪畫上之最盛時期，當時的作家很多。在當時，有兩種傾向：一是受佛像畫的人物畫，一是山水畫的開始。人物畫方面之代表作家，為閻立德，吳道玄；山水畫方面為李思訓，王維。閻立德係唐代前期的人物，武德時，曾做過尚衣奉御的官。太宗初年，作玉華宮圖，遷官到工部尚書。當時東蠻入朝，顏思古上奏：〔昔周武之世，遠國款歸，因集其事，作王會之圖；今服鳥章，俱入蠻邸，實可圖焉，〕因命立德作圖。這圖大概是閻立德的主要作品。吳道玄，師法張僧繇。玄宗時，召他到宮裏，授以內教博士；開元中，隨

玄宗行幸東洛；裴曼將軍，曾召致道玄於天宮寺，將執筆作畫時，乃隨其舞劍，舞完，道玄奮筆作畫，頃刻成功，筆力之激昂頓挫，有風行電掣的情勢，縱橫壯拔之格法；又曾作地獄變相圖於景雲寺，宋黃伯思說：「吳道玄之地獄變相圖，與見於現今之諸寺院者，大異其旨趣，蓋圖中無一所謂劍林，獄府，牛頭，馬面，青鬼，赤鬼者，尚有一種陰氣，襲人而來，使觀者不寒而慄，足以舍惡業而就善道，誰謂繪畫爲小技哉？」這種畫可惜無一點遺跡，據此很可比米克郎之地獄圖。當時還有一個畫家很可注意的，是韓幹。多描寫鞍馬之類。明皇嘗令之師陳闥畫馬，怪其不同，因詰之，幹奏曰：「臣自有師；陛下內既之馬，皆臣之師也！」可見當時的畫家，還願意取材在自然界。唐代時，山水畫亦漸漸地發達，後來分成南北派。一宗李思訓，一宗王維。李思訓以金碧青綠的濃重顏色作山水，開細勁的畫法。明皇天寶的時候，寫嘉陵江山水於大同殿，費數月的工夫才完成，這大概係其精細之作。王維是玄宗開元時候的進士，嘗做過尚書右丞；七十五年時，安祿山反，維被迫做繪事官，亂平入獄；後維弟縉，爲他贖罪，仍授以右丞，維上表求放之于田舍之間；後隱居於輞川的別舍，樂水石而友琴書，襟懷高曠，魄力雄大，變從來的鉤斫，創演淡的墨法。他又是一個偉大的詩人。詩與畫很有關係，宋東蘇坡，謂維詩中有畫，畫中有詩者也。

唐代之後，繪畫上漸有兩種傾向：一是院體派，一是寫意派。前一種現象，是繪畫上漸見衰敗的表現，爲第二個時代之結束；後一種現象，是繪畫上漸見變化的表現，爲第三個時代之過渡或開始。前一種作家很多，變爲，家中最普遍的現象；後一種的代表作家，當首推梁楷的減筆畫，和米芾的水墨畫。他們都是衝破了前人的成法，獨創一種新方法的。梁楷（一二〇一年人），師賈師古其主要的作品，在

東京博物院中，有李白的肖像，動竹等。米芾，徽宗時人，多謂其得力於董源的作風。米芾的性格浪漫，當時謂其所畫，有變幻無窮的妙趣，從墨的濃淡中，發揮技工的極致。

上面所述的第二時期的繪畫，是中國繪畫最盛時代的狀況。我們根據這種事實，再尋求這時代繪畫上主要方法的創造及變遷。

第一個時代中，初期和盛期的繪畫，他們多取法於自然界。所謂佛教的輸入，是希臘藝術和西方文化間接的輸入。印度藝術受希臘的影響很大，而對於取法自然描寫的方法，即所謂希臘的曲線美，尤為重要。中國因佛教而間接的輸入這種主要的方法，促成繪畫上一個最盛時代。取法自然，為描寫時主要的方法，在以上敘述中，是很常見的。吳道玄之畫像，韓幹之畫馬，其例尤為明顯。這時代的畫風，因取材自然界的描寫，作風純係自由的，活潑的，含有個性的，人格化的表現。初期中，如顧愷之之風格，細緩高雅的意味；吳道玄之吳帶當風，尤可想見其當時作風之超逸。晚唐之後，纔漸漸因習前代所創造的經驗，自由創作的風氣，墜落於一限制的一定的格式中。

繪畫中的六法，有一部分本原藝術批評的基礎，有一部分則係前人在方法中所得來的經驗。南齊謝赫，總集其成，而且分別其次序（四七九年至五〇一年），茲列六法如下：

- (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)傳模移寫（當時模寫有兩種方法：一為模榻，一為臨寫。）

前二種的說法比較抽象一點，因此後來解析得莫明真象。據明代唐志契所言：“氣運生動，與煙潤不不同，……蓋氣者，有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣；而又氣勢，有氣力，有氣機，此間即謂之運而生動處，又非運之可代矣；生者生生不窮，深遠難盡，動而不板，活潑迎人，要皆可默會而不可名言——如劉褒畫雲漢圖，見者覺熱；又畫北風圖，見者覺涼……至如烟潤不過點墨無痕，畫法不生陋而已，豈可混而一之哉？”這種解說很空幻，決不能給我們一個切實的解答。

日本藝術批評家 Kakasu Okakura，解析氣韻生動，謂〔畫所以寫貌物情狀，其往來動作之狀，其關照襯映之處皆須和諧合法，即所謂氣韻也。〕又謂：〔骨法用筆，是結構點拂之法。〕這種見解，頗很合理，因為他竟能注意到動作與諧和的意義；可惜沒有詳細顯明的指示。

魏晉六朝以至唐代，繪畫的方法，多傾於線條的描寫。在這方法中，可綜合在兩點：一是作家與時代背景之個性的表現，一是物象內在的動象的表現。前者指畫幅中特別的格調，如用筆時輕重疾徐之方法；後者指物象移動時的姿勢，如用線條的形狀，表現物體生動的態度。前一種是六法中的骨筆法用筆，後一種是氣韻生動。惟所謂氣運者，係指前幅線條形狀諧和之意。

線條描寫的方法，在第二個時代的繪畫中，有最主要的地位，因用此以描一切之故也。茲錄西洋美學家 E. Veron 關於線的分析如下：曲線含有一種變化的元素，表現勁健與柔軟的諧和，優美雅緻的意味，亦即係〔美為生〕之線條也。一切生機的動植物，如不在其形式中，則在其動作中，皆為一曲線的形狀。在曲線中，而且含有快愉的力量……

“普通，我們觀察人類的面部，而對於曲線如何變化，可得到很有意義的證實：二類笑的時候，口之兩角向上，鼻孔張開，把面部的線紋皆變為兩端向上的曲線；人類悲哀苦惱的時候，在面部的表現，恰與此相反。由此可以得到兩點：一，曲線兩端向上灣者，多表現喜悅，逸樂，快愉及變化無定諸意義；二，曲線之兩端向下灣者，多表現悲哀，沉思，冷峻與譏笑諸意義……”

E. Veron 從線的形狀談到中國建築上的表現，謂中國建築向上灣的曲線，是表現中國人喜悅的性格。我們最可注意的，是談到曲線時，謂為「美與生之線」是也。與曲線相對的，便是直線。直線是靜的，和平的，均衡永續的與表現。魏晉六朝以至唐代，在繪畫中的線，多係曲線的表現：如顧愷之的女史箴圖，卽衣飾皆用曲線的描寫，生動的體態，確能充分的表現出來；謝赫根據六法，去批評他的繪畫置顧愷之的作品於第三等，真是時代上一個大笑話。

六法中第三四五六諸類，意義比較確定：應物象形，是描寫對象的方法；其他如隨類賦彩，經營位置，傳模移寫，皆變為一定的，限至的法則；而傳模移寫其流毒於中國繪畫為更大，而直至現代皆受其影響。

上面說過，晚唐之後，繪畫上漸呈兩種傾向：一是限制的，不自由的作風；一是自由的，衝破一切的創造。前一種代表第二個時代之結束；後一種代表第三個時代之開始，與過渡期之表現。宋代的論畫，所規定的成法，很能使我們感到當時畫家拘拘於方法中的情形：如當時所謂三病，十二忌，六要，六長，畫訣等，都很能表現出前一種的傾向。茲錄如下：

劉道醇的六要六長；

氣運兼全，一要也；

格制俱老，二要也；

變異合理，三要也；

彩繪有澤，四要也；

去來自然，五要也；

師學捨短，六要也。

麤鹵求筆，一長也；

僻澀求方，二長也；

細巧求力，三長也；

狂怪求理，四長也；

無墨求染，五長也；

平盡求長，六長也。

郭若虛的三病：

一、日板，板則腕弱筆癡，全虧取與，收物平褊，不能圓渾；

二、日刻，刻則運筆中疑，心手相戾，向畫之際，妄生圭角；

三、日結，結則欲行不行，當散不散，似物滯凝，不能流暢。

饒自然的十二忌：

一、佈置迫塞；

二、遠近不分；

三、山無氣脈；

四、水無源流；

五、境無森險；

六、路無出入；

七、石只一面；

八、枝少四歧；

九、人物僵僕；