

之一途，玄之又玄，實用科學之不能發達，文科學者謂應同負其咎。上所考定青銅等古稱，雖自信未純蹈玄虛，然苟非將現存古器（例一、二已佚），尤其是三、四、七、十、十四諸例，實行試料分析，則鑿之為鉛，鈇之為錫，仍未能確立而無疑。世有葆藏各器者，倘能委託專家，實行分化，為古代文化史作一貢獻，不其勝於韞匱而藏也歟！

(註一) 安陽發掘報告六八一—一九五頁。

(註二) 雙劍詒吉金文選上一引。

(註三) 兩周金文辭大系考釋二〇六、一八六及一九〇頁。

(註四) 同前引吉金文選上一、十五，上二、二十二及二三、二十頁。

(註五) 不列顛百科辭典。

(註六) 林語堂語言學論叢三頁。

(註七) 史林三卷二號近重真澄著東洋古銅器之化學的研究，言銅錫合金，因成分變化而色亦有異，分赤、黃、黃至白、白、及蒼白五種（一八七頁），可參看。

(註八) 見拙著姓纂四校記卷一（未刊）。

(註九) 說文月刊四卷二二頁。

## 國畫革新問題

謝投八

三年來聽了許多關於國畫應加革新與國畫要現代化的話；但為甚麼應加革新及如何去現代化，似乎還沒有人具體地指出過。其實國畫早已革新了！試看除了一些三家村老畫師，誰在作純粹的國畫，誰不多少受着西畫影響？與其偷偷摸摸，不擇手段，魚目混珠的去學，何如明目張胆，探討西法，何者應該採取，何者應該唾棄之為當。現在來說我的意見：

先說國畫為甚麼應加革新？這我可提出兩點意見。第一是說：國

(註一〇) 同前引史林。

(註一一) 見前文，並參安陽報告六九四頁。

(註一二) 參拙著饕餮即圖騰并推論我國青銅器之起原。

(註一三) 佛之身世二一六頁。

(註一四) 同前引百科辭典。又中山久四朗對周公文王鼎試行三個分析，其結果：(1) 銅五九·四八，錫八·五一，鉛二·〇一五。(2) 銅八一·九八，錫六·九一，鉛七·〇一。(3) 銅八三·九七，錫六·〇〇，鉛七·〇二。均略含鐵，且或含微量之黃金，(支那工藝圖鑑金上編解說二六—七頁)。但祇分析一器，未能準作通例。

(註一五) 同前引安陽報告六九二—四頁。

(註一六) 參同前引拙著。

(註一七) 小松茂等東洋古銅器之化學的研究，鏡內銅、錫、鉛之含有量，平均比例 68.0 : 23.0 : 5.0 (京都東方學報三冊二九八頁)，但彼之考察專於鏡，未可與鐘彝等相比較也。

(註一八) 同前引安陽報告六九一頁。

(註一九) 參同前引工藝圖鑑二六頁。

(註二〇) 參北平圖書館季刊拙著論考據書之匣喻雙響條。

畫的表現太超然，不能配合現實。十年前豐子愷先生曾把國畫用做夢來比方，又用舊劇來比方，大意是說：「中國人的自然觀察、注重物的神氣，不注重形似，為要更生動的描寫神氣，不免犧牲一點形似。例如三星圖裏的老壽星，頭大身短，形狀可怕；又如仕女畫中的美人，其肩膀之削竟好像沒有骨頭的，完全不合人體解剖學」。這和美國報紙上的滑稽畫 (Cartoon) 有什麼分別？那種滑稽畫，你能說他不夠生動，不夠神氣嗎？但這種藝術在西洋看做末技，大匠不為；我們乃引為神秘，太可怕了！至於「解剖學」，什麼時候才傳入中土，當然不是我們過去的畫家所能知道的；但現代的畫家，是不該不知道

的。

的確，夢境大有飄飄然羽化而登仙之概。舊劇的表現，也有他的便利處：鞭子一指，即到天涯；兩手一推，已入戶內。但今日何日，還讓我們白晝做夢？而戲劇則已進步到劇作、導演、表演、化裝、道具、效果等都是一絲一毫不容違背真實性的了。藝術是民族精神最高的表徵，教導民衆的利器，認識現實的工具，缺少真實性行麼？

所以我說：國畫很像我們的烹飪；吃下去很合胃口，但不一定就合營養。又很像我們的古書，有見解的人讀下去倒沒有什麼，一般的人和他接近，恐就不得益處。國畫也差一個「誠」字，「誠者，成也，不誠無物。」

第二是說：國畫的取材太過因襲，不能配合現實。國畫取材的演變和西畫一樣，起初用人物做主體，自然為從屬；自然之在畫幅獨立，是後來的事，但都是時代的產兒。如初以配合政治宗教，盛行人物畫；及隱逸之風一起，巖穴隱者，吸風飲露，將大自然收入畫幅，遂有山水畫；及至後來，文人墨客，侵入藝術版圖，此輩高人，栽花養鳥，適性怡情，遂有花鳥畫。這樣看起來，古人取材何嘗忽略現實？獨怪後人，不加考慮；衣冠不知革了多少回命，畫起人物來，還是寬衣博帶，古色爛斑，給你到處白日見鬼；面所表現的自然也離開現實太遠。有人譏鄉賢林廬先生生長榕城，榕樹太好看了，不加點染，偏去做古人的印刷機，我也有同感。人家的視野已經擴大到無遠弗屆，無所不包了；不是自然之外，還有許多現實在描寫麼？而我們還限於山間、水涯、庭前、園角；其實我們又何嘗正視到山間、水涯、庭前、園角？直偏促於故紙堆中，在故紙堆中高瞻遠矚，低昂古今；似此繼續下去，再過三百年，恐怕還是不能翻身！

上面說的兩種錯誤，原因說得坦白一些，就是我們的繪畫，不是專家的行業，是士大夫專劃的附屬品。此輩士大夫，腦子裏裝滿

着拉拉雜雜的無動為大的老子思想，虛無的莊子思想，樂天知命，隨遇而安的「儒家思想」，涅槃消極，否定現世的「佛家思想」。當然不敢正視現實，當然藝術的分類弄不清楚。

原來繪畫是一種空間藝術，造型藝術；除開精神，還有他的形式，須得靠官能去關照。走肉行尸，固然不可，形如不存，神又焉附？健康的精神是寄託在健康的形體的。而國畫則處處強調精神，忽略形式，詩的氣味帶得很重。本來詩與繪畫，同是藝術，畫中帶點詩意，所謂「畫中有詩」，原是很好的；但若太無限制，太過喧賓奪主，官能藝術，與理想藝術，根本就難分別出來。一種藝術的任務，有他的適宜與不適宜，不是無所不能無所不包的；所以「繪畫者不能繪其清，繪月者不能繪其明，繪花者不能繪其馨，繪泉者不能繪其聲，繪人者不能繪其情。」試就詩論詩；一種內容也就有時適宜於古風，不適宜於律詩；適宜於律詩，又未必適宜於絕句。所以婉孌詞一題，到了寶哥兒手裏，就得用長篇歌行去描寫，與環哥兒，蘭哥兒手法不同，就是這個道理。

目前的問題，就是如何去訓練造型技巧？原來世間無論什麼東西，一把物質的外衣脫去，遺留下來的，不過是些形和色而已；而形和色，才是繪畫的生命。表現形和色，并不像一般人所想像的容易，其技巧須得從小去訓練；有了結實的技巧，才好表現真實的內容；那時候恐怕就要一反過去，以畫狗馬為最易，畫鬼魅為最難了。高佩爾（Courbet）有言：「理想和空想概屬虛偽，惟有事實，才是真實。真的藝術家必須向自然感謝讚美，必須依照所見的狀態描寫；祇有由視覺，觸覺，感知的東西，才可以採做描寫題材」。這種立場，何等真實。

關於技巧，我們自南齊謝赫就整理有很具體，很完備的「六法」，為繪畫上的典型；直到現在，一般畫家，還奉為金科玉律。但就因為太完備太固定了，所以畫家的智力用處愈少，進步也愈停滯。就一切進化的現象而論，都不是死守成法，而是要打破成法，或改造成法得

來的；繪畫自然也不能例外。取成法之長，略成法之短，或加以補充，才是我們今後應做的事。

## 二二

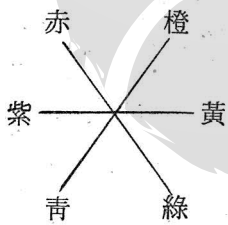
說到如何現代化，我認為為唯一的問題，就是如何去科學化。現代最高智慧的表现，悉寄在科學；而科學的精神，則在求真。足以輔導繪畫進步的科學，為我國所無者凡四種：曰「透視學」、曰「人體解剖學」、曰「色彩學」、曰「美學」。這四種學科，如能斟酌採用，實不失為四種最重要的「A. B. C. D. 維他命」；對於國畫的健康及新生，自然有很大的幫助。這四種學科，在「文藝復興」時代，已為一般大師所追求；有了今日的成就，不能不說是一班科學家的功績；而「色彩學」中光的表現，更是輓近「印象派」的事。今日何幸，傳入國門，畫人慧眼，何能熟視無睹？

現在先說「透視學」。「透視學」是規定空間的物與物的遠近關係的法則；主要是用幾何學的線索來表现物象的面與線的大小，長短，斜傾等關係，進而研究光與水中的投影。前已說過形是繪畫的生命，所以作畫要重寫形，寫形要求其正確；畫中所寫的形，要與眼中所見的形一致，而與實物則未盡合。如站在一條長的公路上看到盡頭，其形小極，似乎不容行人，但實際上公路的盡頭，並不那麼小。可知眼中所見的物象，和實物是不同的，其差異有一定的規則，其規則就要從透視學去求。而國畫認為俗病，引為大戒者，有屋小於人，樹高於山的話，當然，實在的屋子是不會比人小的；實在的樹，是不會比山高的。但因距離及視線關係，屋小於人，樹高於山，是常有的事；稍明「透視學」，就不會有此謬見。稍明「透視學」，則樓閣不過一定器與一定法而已，自亦易成易好，何待遷想妙得。這樣補充這一科，能說多事麼？

次為「解剖學」。畫家對於人體的概觀，和骨骼肌肉因運動引起各種不同的變化，及身體各部的比例，是不能不知道的。知道了這些

，畫起人物來，自然不致畫到頭大身短，肩膀削到像沒骨頭似的。現代社會人事極其複雜，畫家不描寫現實則已，要描寫現實，則不能撥開活躍的人物？那麼研究「解剖學」，能說多餘嗎？

其次為「色彩學」。繪畫的生命，既不外形與色；既加取形，自應設色。並且畫為繪事，古來無不着色，又多青綠金粉。自王洽撥墨後，北苑繼之，才尚水墨；但樹身屋宇，選用淡色渲染，猶西畫素描之上的加淡彩。到了元人倪雲林、吳仲圭、方方壺、徐幼文等，才專以墨見長。前者是採用對比色調和，後者採用類似色調和；雲林以後，亦多因之。而其論據直像西洋「古典派」的以素描為主，以色彩為輔。大抵統一之色看起來總較爽快，況以水墨為統調，利用紙的質地，輕描淡抹，宜其有淡逸渾脫之致。不是西畫中的水彩畫，就比油畫瀟灑得多麼？穠艷之色，非不能用，但要懂得對比方法，才能於絢爛之極，仍歸自然。不然，但曰：「凡案宜淡黃色；水色畫套宜青色，卷皮青紫黃綠皆可；琴囊宜紫色，用粉用綠，古銅者用墨綠赭為之；茶竈瓦色，或赭墨色；酒樽銅色，或磁者白色，淡綠礫色；而種種器具亦當隨類傅色，以肖為主。」既非對比，又不統一，徒見混亂不堪，豈但風神不爽，氣韻索然而已！「色彩學」告訴我們在赤，黃，青三原色的中間，有種種間色；在附圖的色輪中，各相對的兩色，互為補色，有對比作用；輪中相鄰的兩色，含有共同之色素，發生調和作用，為調和色。又因六種彩色，漸次層層變化，別稱為漸層色，此外「色彩學」還告訴我們，何為暖色、寒色，何為進色、退色，何為明色、暗色；以及色彩的感情，和關於色彩上許許多多大道理。倘使畫者明白此理，自不強為知識以水墨為雅，以脂粉為俗；而全部古人設色之論，徒見其支離破碎而已。



再次為「美學」。畫面的位置，能否安定，專視線、形、濃、淡、（即光暗）色彩等的種種位置能否均衡配合，對照組合以為斷。

明謝肇淛列「經營位置」爲「六法」之首，宋郭熙「畫訣」，其開宗明義亦曰：「經營下筆」，可見構圖爲國畫所重視。但統觀古人所論，不外靈氣往來，爲佈置一定之法；至變化錯綜，各隨人心得耳，合諸理路而已。

如清秦祖承繪事津樞謂：「章法位置，總要靈氣往來，不可窒塞。大約左虛右實，爲佈置一定之法；至變化錯綜，各隨人心得耳。」

清鄭一桂小山畫論則謂：「章法者，以一幅之大勢而定；幅無大小，必分賓主；一實一虛，一密一疏，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。」

又清王昱東莊論畫有謂：「何謂位置？陰陽向背，縱橫起伏，開合錯結，迴抱勾托，過接映帶，須跌宕欹側，舒卷自如。」

上列三則，爲比較具體者。餘則無非「丘壑未成，心已先得，去取排列之間，專待妙手慧心」一類偏於造景的抽象的話。求能暗合「美學」上形式美所云：統調、漸層、反復、對稱、平均、調和、對比、比例諸原則，而一歸於多樣統一之具體說明者，就有如鳳毛麟角了。

補充了這四科，則「透視學」，「解剖學」可助形的理解；「色彩學」可助色的配合；「美學」可助構成畫面。是「文藝復興」期諸大師所追求而不得者，而我乃竟坐享其成，寧非快事！

#### 四

關於技巧，我還有點意見：一切藝術創作，都要經過一回模倣過程；模倣本能又是藝術的由來，而繪畫的能事則在創作第二自然；所以把自然採作模倣過程，是再合理不過的事。今人不察，都把「六法」中最後的「傳移模寫」，倒置在先，當倣入手不二法門，實爲未安。按理應從「應物象形」一法開始，直接模倣自然，而先用石膏像做寫生對象；因爲石膏像是靜止的，黑白分明，又經雕刻家整理過，合

於美的原則，可使學者描寫時，感到興趣。其次是人體；因爲人體的骨骼，肌肉和肌腐，實網羅一切形，與一切色的美，可以說是一切的結晶，而亦最難表現。此時練習，應採用木炭紙、木炭筆，取其便於正誤。到了形體已有相當認識，才用中國筆、墨、紙張，從事描寫。初學作畫，不得隨體求似，然不可謂盡之極境；漸進而似，又漸進而轉不復似。這個過程，圖示之即爲：

不似→似→不似

又漸進而轉不復似者，蓋限於工具，所以不能不增減取似；這是不得已的事。正不必如狐狸吃不到葡萄，就說他味酸。以爲不似，就有多大神秘，存乎其間。所以最要緊的，是能把住對象意思所在，採取其大體，捨棄其無關部份；像西畫的略寫（Sketch），及「表現派」所爲，在某一特點，把他特爲誇張；例如大的眼睛，畫得更大一點，紅的色彩繪得更紅一點。

學習至此，如能得到大家精作，爲我所傾心者，就可臨摹一二，用爲己助；至若臨摹印刷品，千萬不行，最好是能多讀名家真蹟，細玩其布局、設色、用筆、佈墨各方面。而這等設備則有待於政府的廣設美術陳列館才能做到。

對於取材，當然人物、風景、靜物、動物都可以。我所希望的，是能恢復唐以前的人物爲主體；專寫山水或花鳥的畫家，也能兼寫人物。一般以歷史爲主題，描寫古裝人物，我并不反對；舊瓶也可裝新酒的。我所希望的是古人不要滿街走，須兼取現實生活爲題，或描寫生活斷片：如下魯格爾（Peter Breugel）之寫農村生活，哥佩爾（Courbet）之寫工人生活，米勒（Millet）之寫農人生活，寶米葉（Daumier）之寫城市生活，德加（Degas）之寫舞女生活，勞特萊克（Toulouse-Lautrec）之寫娼妓生活，給人一新眼光。我們既以人體爲模倣過程，就有了結實的技术素養。上面兩點希望，我想是可以做到的。

又繪畫上作家觀念的表現，可分爲三種：一、純粹的自然模倣；二、自然上再加理想化；三、作家自己創造出來的。第一種無論其已

否成爲過去，中國固有的畫具事實就辦不到；第三種雖說作家胸有丘壑，然總不如自然的千變萬化，第二種最爲可行。不過理想化若超過一定程度，就有流爲「浪漫主義」末流的作品那樣荒唐無稽的危險；不足的時候，又有陷於「自然主義派」作品的那種流弊。要使理想化恰到好處，要看作家聰明去處理。

以上說的各種技巧，如能盡量採用，國畫定有一種磅礴的新氣象。不過初時大家一定會感覺不慣，那麼就索性連畫面的形狀也給他改變一下，好教人家另眼相看吧。畫面的形狀，有橢圓形、圓形、方形、長方形、扇葉形等；國畫常用長條形，再裱起來，更長得多，配合舊式的高堂大廈，原是很好的。但現代城市新式建築，樓高幾層，每層並不見得怎麼高，再加新傢俱都很低；這樣掛起長條的畫幅，就覺不配。最好畫面能採用「黃金律」，所謂「黃金律」，在數學上的定理是：

「長邊比短邊 $\parallel$ 長短兩邊之和與長邊之比」。

照這形式的法則構成畫面，沒有長條形那麼長，長短兩邊最稱自然，最有變化的美；再用玻璃框裝飾起來，既合實用，又可延長作品壽命，豈但一新眼光而已（當然仍可採用舊式裱褙）。

## 五

以上只就手工業製造出來的一些可憐的紙帛筆墨，儘可能的去接受科學，去現代化；我還沒有勇氣談到改良我國畫具，或兼用西洋畫具。但我國過去有取蓮房、紙筋、敗刷、棉花、指頭，以助畫筆者；將來工業進步，畫具改良，那時進而研究光與色，像現代西洋畫家所爲，誰能說是必無之事？

談到這裏，我覺得有一種觀念必須解除，種種革新才有辦法。文人相輕，自古已然；藝術家更是往往不能互相尊重。我國繪畫自魏晉以降，即成文人專利品，不容百工染指，認爲「百工之事畫而非畫」。唐張彥遠歷代名畫記曰：「自古善繪者，莫非衣冠貴胄，逸士高人；

振妙一時，傳方千祀，非閭閻鄙賤之所能爲也。」真是豈有此理！繪畫既入此輩手中，於是專門學術，變做餘興節目；如元倪瓚自謂：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」又說：「子之竹，聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？」凡做學問必須忠實，才對得住學問；似此旨趣，名爲尊重藝術，藝術還堪設想麼？今日之事，理宜一反過去，大開繪畫門禁，牧牛羊童子的奇奧多，王冕固所歡迎，工商子弟的達文西、米蓋朗琪羅、也不加拒；尤須歡迎十四五歲以內的初中畢業生，來此藝術園地留學，寄予無限同情，無限希冀。初生之犢不畏虎，給他先下十年八年基本苦工、再談其他；不要動不動就以「窮神變，測幽微」的責任付之，動不動就以「六氣」「五俗」一類的條件束縛之，這樣國畫自能改觀。

但國畫已有四五千年的歷史，素取保守，今言革新，或爲大雅所不諒，於此似有再加解釋的必要。

一、或謂學畫不從「傳移摹寫」一法人手，是恃一己聰明，欲於古人法外，另闢蹊徑，鮮有不入魔道者。試問魏晉以前，是否以此爲法？漢明帝得天竺猶填王所作釋迦像，命畫家照樣圖之，取便頂禮，並非替畫家技巧着想；即謝赫立法原意，也在介紹，好像今日各國的遣派畫師到他國摹寫名作，傳移於其美術館一樣。「取法乎上，僅得乎中，」藝之愈趨愈下，實以此故。若說不是這樣就不懂筆墨，但統觀前人，筆墨之論，歸結起來，也不外「學不可不熟，熟不可不化，化而後有自家之真面目」而已；多讀真蹟，已夠幫助筆墨。

五歲的幼子入學了，看書寫字，輒不成形，我想如將第一冊中的生字，一張一張的印成紅色，像以前的「上大人」，再在上面註明下筆先後，給他摹寫，定有幫助。曾將此意請教一位教育家，據說這種方法，老早有人討論過了，就嫌他束縛兒童天性，沒有採用。夫摹寫一法，稗子爲之，猶認未妥，士大夫乃不加察。郭河陽曰：「有人悟得丹青理，專向茅茨畫山水；」取法自然，那有錯誤！

二、或又謂：「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。」於是動輒師古，你做董巨，我做倪黃，全無自家面目；其錯誤與主張臨摹者正同。惟自明以來，相習成風，不能解免；是以不惜詞費，再為解釋，李流風說：「夫學古人者，固非求其似之謂也，子久伸圭學董巨，元鎮學荆關，彥敬學二米，然亦成其為元鎮、子久、仲圭、彥敬而已，何必如今臨摹古人哉！」張庚也說：「法固要取於古人，然所資者不可不求諸活潑潑地，若死守舊本，終無出路！」沈灝說：「臨摹古人不在對臨，而在神會。」董其昌也說：「畫家以古人為師，已是上乘，進此當以天地為師。」這些都不失為比較高明的「師古論」；但總以找不到出路，雖知刻板摹倣之非，終難衝破古人束縛。其實前賢如顧、陸、鍾、吳輩，何嘗以古人為師？即宋元以前畫家所作山水亦多以自然為法。如李思訓之寫海外山，董源之寫江南山，米元暉之寫南徐山，李唐之寫中洲山，馬遠及夏珪之寫錢塘山，趙吳興之寫蒼壁山，黃子久之寫海虞山，再如王維之寫輞川，吳道源之寫嘉陵江，皆能特立獨行，自成家數；不過當時寫生技術，未盡得法，不能建立典型，長為世法，終至失傳罷了。

三、或謂描寫現實不大典雅，會把國畫的價值降低。其實舊畫中有許多不但不典雅，還覺俗不可耐麼？在我看來，那些作品，多緣不懂「色彩學」，濫戲色彩，專屬技術問題，沒有什麼其他原因。可知雅俗專係技巧，無關題材古今。

四、或謂寫生及描寫現實，會像攝影，有失作家個性，那也不致。譬如你在演講，兩人記錄你的演講詞，結果總是一人一樣，能說他們像收音機麼？耶穌基督的像畫家畫的很多，奇奧多畫得很濃厚，達文西畫得很深遠，米蓋朗琪羅畫得很悲壯，拉斐爾畫得很清朗，皆能以一己性格，傳出耶穌精神的一面；作歷史畫尚且如此，何況寫生？

五、或謂照你所說的話，逐一做去，則國畫已披上西洋外衣，還像國畫嗎？這種顧慮也是多餘的；不是我們也披上西洋外衣，而我們個個還是十足的中國人麼？這種比喻我想已夠，不必再作學理上的說

明。

六、或謂國畫所孜孜以求者在「氣韻」，視「氣韻」為繪畫生命，而你乃舍難就易，問無一語道及，顧開國畫革新之後，何以處置此活躍的生命？其實何難，「氣韻」只是一種「氣氛」，為「骨法用筆」以下各種技巧及個人人格修養的綜合表現；猶之綜合個人人格，表現之於風度一般。明唐志契云：「氣者，有筆氣，有墨氣，有色氣，俱為之氣；而又有氣勢，有氣力，有氣機，此間即謂之韻。」清張庚亦云：「氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者；發於無意者為上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。」又因各人修養的不同，流露出來的「氣韻」，也因之而異。秦祖永說：「畫家氣韻，各有分列；大家魄力雄渾，骨格勁逸，氣韻從沈着中透露；名家蹊徑幽秀，姿態生動，氣韻於輕逸處發現；在畫者出之無心，見者不禁擊節稱賞，乃為真氣韻。」所以我們主張氣韻的精神方面，視須畫者處境，年齡，修養而不同；而技術方面則依線條，形體，明暗（國畫謂之濃淡），色彩的素養而異，不以文人的書卷氣及淡墨皴染的一些小技巧，便去抹殺一切。抑吾人所求者，不止外殼的「氣韻」，更當進而追求質與量的表現，將來工具許可，更當進而研究光與空氣的氣氛；此是從前「尊人棄物」只求盡己的性，不盡物的性之一般畫家夢想得到嗎？

七、或謂只重意境，不合解剖，不合透視之畫，現代西洋作者甚多，如「後期印象派」畫家亨利盧梭（Henri Rousseau）寫的荒誕陸離的原始林，和朱儒似的人物，及「超現實主義」者查加爾（Chagall）寫的如夢似幻在空中飛舞的人物和牛馬的形態，皆極不錯，我們何必再去斤斤的追求形體的畢肖？這點我可引李穉說的一段話來代作答覆：

「『變形』技巧的發生，是循着『主觀藝術』『創作自由』的思想而來的，為了要求作者個人意欲的滿足，不惜把現實的形象歪曲。這是一種代表『資本主義』末期『個人主義』思想發展到了最高峰的

結果。『現實主義』藝術自然反對這種『變形』技巧，因為他的發展底社會根據已經完全不同了。然而，今之『現實主義』畫家，仍有擺脫不了『個人主義』藝術臭氣味的影響，處處留着『變形』的痕迹，人不像人，狗不像狗，樹木屋宇，歪倒傾圮，而且命為『新派』，真使人為之氣結。有人說：『形象寫得不正確，可以利用『變形』來掩飾。』這句話也許有點道理。」

前人對此類風，也曾注意到，如清方薦云：「畫不尚形似，須作活語解；如冠不可巾，衣不可裳，履不可屨，亭不可堂，牖不可戶，此物理所定，而不可相假者；古人不尚形似，乃形之不足，而務肖其神也。」可見一般強調「釋拙化」，「單純化」，由「熟」變「生」，由「似」到「不似」，天真的孩子似的僅把個人的變態心境表現出來，不惜歪曲視覺，屈服於主觀的意境，純是一種「怪味」(grotesque)，絲毫不足珍視。

八、或謂西洋人很愛我們的繪畫，足見很好，那又何必去學他們！那也不是理由，西洋有一派繪畫，畫起馬來有一千幾個足，彈琴的人有五隻手，他們也很愛他，何況國畫確有獨到之處？原來西洋自昔藝術興盛，遺產豐富，雜然並陳，所以就有一般青年，反對讚美古代；以讚美古代，為侮辱現代，因此就產生出這樣全新的藝術；動機也不外在乎「革新」。

真的，他們過去也有大術(Davis)盎格蘭(Ingres)的古雅，蘭柏

朗(Renhards)勞蘭(Clande Lauran)哥耶(Goya)水墨畫)的沖淡，謝(Gowker)華都(Watteau)福納哥納(Fragonad)的輕鬆，魏拉士貴(Velasquez)霍爾士(Frans Hals)的活潑，鮑蒂切利(Botticelli)的飄然出塵，安琪利珂(Angelico)的無人間煙火氣；古雅、沖淡、輕鬆、活潑、飄然出塵、無人間煙火氣，都是我們引以自重的，然而人家都有；我們所無而為人所所有者，那才算不清哩，我們還能以此自足嗎？

九、此外當然還有一種人，說不出理由，只是憑感情的反對外國化。其實國畫，自漢代「白馬傳經」，佛教圖象同時漸次流入中土，早就外國化了；魯迅先生也說，「就繪畫論，六朝以來，就受印度美術的影響，無所謂『國畫』了，元人水墨山水，或者可以說是『國粹』，但是不必復興，而且即使復興起來，也不會發展的……。」方今世界文化彼此交流，無論那一國家，其文化發達到如何程度，還要吸收別國文化以滋營養。人家取我之長，以補己之短，並不引以為恥；我取人之長，以補己之短，又何必引以為辱？這幾年來舉國上下到處展開科學運動，意在運用懷疑，求真，客觀等科學精神，以整理過去的文化，而建設一種現代文化，藉資充實我國民生活；國畫是整個文化之一環，同時又最需要科學熱誠的陶鎔，以求發展，還能以方域自限，而不平心靜氣接受時代的洗禮麼？

## 賦 比 興 問 詰

詰

傅庚生

周禮春官云：「大師……教六詩，曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。」詩序因之，云：「故詩有六義焉：一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。」歷來釋詩之六義者，咸謂風雅頌

為詩之分類，賦比興為詩之作法。孔穎達毛詩正義云：「六義次第如此者，以詩之四始，以風為先，故曰風；風之所用，以賦比興為之辭，故於風之下，即次賦比興，然後次以雅頌。雅頌亦以賦比興為