

常玉， 从巴黎高美到巴黎画派

“我很快发现我的惊讶太过天真。尽管它有点中国风……我错了！因为它本来就是中国的[...]。”1930年，保罗·瓦莱里在梁宗岱译成法文的中国古代诗歌集序言中写下了这些话。¹ 他并没有直接说到常玉，但这位伟大的法国诗人关于中国的每一句话都让人想起常玉的画：特别是“形式的混乱”、“简单”、“感性”、“不朽的波动”这些词。无独有偶，常玉也为该书作了三幅蚀刻版画，这些严谨而流畅的版画让人想起他在巴黎的艺术逃遁，它们足够现代，但本质上又足够中国。

每个艺术家都是一个谜，常玉比其他来法国学习的中国人更神秘。他从哪里来？去了哪里？为了做什么？他自20世纪80年代以来的曝光和成功无法抹去最初的模糊感，这个面具游戏让作为演员的他一生面对各类人时都绰绰有余。1949年，他的同侪与毛泽东并肩作战，在天安门广场欢庆胜利，而常玉却在纽约与罗伯特·弗兰克（Robert Frank）共用工作室。尽管这种落差和一连串的误解使艺术家和世界产生了矛盾，但幸运的是，他的作品仍然留存。

在法国，常玉崇尚自然的倾向从一个地点变成了一个思想，这就是从巴黎高美到“巴黎画派”的变化。在1921年从中国到波拿巴街的旅程中，他首先跟随徐悲鸿（1895-1953）。然后，在他1927年回到巴黎后，很确定的是，他发现自己在巴黎画派中面对藤田嗣治的挑战。但在1933年左右，常玉开始在中国失去了青睐，也没有在法国获得地位²。

起源，在上海和日本

常玉（又名 Sanyu）并非出生于巴黎高美，但在巴黎高美的档案中可以找到他的真实出生日期。虽然他被认为出生于1900年、1901年，甚至是1907年，但他个人档案中明确提到了1895年10月14日。这个出生指的是画家的诞生，也指他与人相处的方

式。仔细计算一下，常玉本应该在巴黎高美学习到1924-1925年，但他没有这样做。在法国，他宣称自己与被称为“Jupéon”的徐悲鸿同龄；后来，他希望继续与比自己年轻的人在一起，这是一种他为了接近所爱之人的伎俩：在他的朋友徐悲鸿之后，他的妻子马素（Charlotte）出生于1904年，然后是他的赞助人约翰·法兰寇（Johan Franco）出生于1908年。最后，他遇到了年轻的法国艺术家，如雅克·莫诺利（Jacques Monory）和菲利普·伊其理（Philippe Hiquily），他们比他年轻30岁。在这场与时间的赛跑中，常玉对1963年到巴黎看望他的同胞们说：“只要身体健康，玩得开心，就不觉得老！”

常玉从哪里来？他来自一个富裕的四川工匠家庭；作为小儿子，他不需要负担太多的责任，从而他就有了不用花钱就能业余从事自由艺术的可能性。父亲画动物，常玉就有了书法和中国画老师；在很小的时候，他就培养了对笔墨的感觉和灵巧性。这种传统基础是他在巴黎的大多数中国同龄人所共有的。

在巴黎之前，他有上海和东京的经历。在上海，在刘海粟（1896-1994）的领导下，成立了一所私立艺术学校。这所学校在初期1912-1913年左右，努力围绕实用性图像构建，之后转向了纯粹的西方艺术。陈抱一在日本向曾在巴黎求学的大师们学习，并在一位受训于法国和徐家汇耶稣会工作室的主任指导下，将这个年轻的机构推向了美术领域。1915-1916年左右，常玉来到那里，发现了一些新奇的东西：根据石膏和人体模特儿（包括裸体）作画，在现场作画，在乡间游玩，这些都是画家们迄今为止在中国不曾有的习惯。然而，如果常玉在这所上海学校的学籍档案是对的，他离开时并没有拿到文凭。然后，在1918年左右，他去了东京美术学校，但没有研究者找到他的入学记录。他回到上海，在他哥哥的公司工作了一段时间，他的哥哥被戏称为“南充常百万”，他在那里设计牙刷的包装和广告。常玉在上海和日本已经见过徐悲鸿吗？这并不是不可能的。徐悲鸿也上过刘海粟的学校，而且时间比他说的长，后来他后悔这段经历；最重要的是，他去观察日本的艺术发展之前，已经在震旦大学学过法语。但是，当常玉回到舒适且庇护他的家庭怀抱，徐悲鸿却经常出入蔡元培（1868-1940）以及上海和北京的政治圈子。关于出发去法国以及抵达巴黎，徐悲鸿是由于勤工俭学运动，在1919年率先抵达，然后是翌年到达的常玉，两者平行但实质不同：对徐悲鸿来说这是个兼具艺术和政治的项目，对常玉而言，这是艺术和审美之旅。

和徐悲鸿在巴黎高美

学籍档案反驳了2004年在吉美博物馆举办的常玉展览策展人的说法：“常玉没有进入巴黎高美学习，而是选择了环境不那么传统的大茅屋画院，这些档案让人信以为真。事实上，常玉确实是作为学生进入了巴黎高美，但只有一天，仅仅一天；在1921年7月13日星期三弗朗索瓦·弗拉孟（François Flameng）画室的学生登记簿上，他被列为667号学生。他没有经过通常的入学程序就被录取了，这要感谢一位“校友”，学校的正式学生——徐悲鸿的支持。对他“个人档案”中其他文件的研究表明，常玉在弗拉孟画室学习了一周或几周。

他在巴黎高美到底做了什么？自1914年到达后，中国学生们一直遵循着学术培训的阶段：第一阶段是在“长廊（预备班）”里临摹古物；第二阶段是在大师指导的工作室里作画；第三阶段是通过“名次竞赛”成为“正式学生”。在达到30岁的参赛年龄上限前，学生可以在波拿巴街度过很多年。在学校组织的比赛中获得成功，如罗马奖，就标志着辉煌职业生涯的开始，进而参加沙龙展，以及接受公共和私人的创作委托。在学习期间，有抱负的准艺术家可以频繁出入一些自由画院，首选是朱利安画院，它被认为是巴黎高美的附属机构，然后是那些蒙帕纳斯地区的画院，如大茅屋画院，那里的环境更加自由。

如果常玉有兴趣描绘巴黎高美的裸体女模特，他就必须进入画室。每周一，全体学生通常会选择一个专业女模特；她每周摆一个姿势，过一周再换。老师会时不时地进来给一些适当的建议：“很好，我的孩子，你正在取得进步……”这个地方的气氛很庄重，学生的心态却都还像中学生一样：1919年随着参加一战的老生回到学校，集体仪式变得更加复杂。因此，对学院派素描没有特别天赋，也不打算在竞赛中获得成功的常玉，无疑觉得代价太高，气氛太残酷……而他所要做的就是去大茅屋画院，立即接触有艺术感的女性裸体。

在大茅屋画院和中国的杂志里

在德国共同生活了一段时间后，徐悲鸿回到了巴黎高美，而常玉则离开了，也告别了其他人。对于年轻的庞薰琹（1906-1985），

他在朱利安画院备考准备进入巴黎高美，常玉建议他放弃，并加入他的大茅屋画院。常玉一直在那里学习至少到1930年，用中国画笔触创作的画室习作就是证明。在艺术上，常玉和徐悲鸿之间的关系在1921年表现得既互补又有分歧，这可以通过一张由常玉创作并送给徐悲鸿的作品《彩墨牡丹》体现出来，作品的另一面是徐悲鸿创作的一张《驯狮图》。常玉的中国水墨和徐悲鸿的自然主义绘画之间的对比非常鲜明。这种共生关系也体现在具体的方面，因为他们在巴黎共用同一个地址，即拉丁区的索默尔街9号。

另一幅更为暧昧的作品唤起了这段友谊：保存在北京徐悲鸿纪念馆的作品《素描522》；它之所以引人注目，是因为画中的年轻女子马素·夏洛特·居约·德·拉赫鲁耶尔（Marcelle Charlotte Guyot de La Hardrouyère）是常玉的伴侣，然后成为了她的妻子。徐悲鸿在作品上用法语写道：“远方的思念/致马素·德·拉赫鲁耶尔小姐/致以亲切的问候，Ju Péon, 1926年12月2日”马素是大茅屋画院的学生，她在那里认识了常玉，并和他一起认识了徐悲鸿。她后来承认，在常玉留在中国的特殊时期，她与徐悲鸿关系密切：“我没有给常玉当过模特，我不喜欢这样。我经常做脸部模特。徐悲鸿先生曾用油画为我画过肖像，卖给了一个艺术爱好者。由于缺钱，他相当高兴。我们在1926年底的几幅画中认出了马素；在同样保存在北京的《素描114》和《素描594》两件作品中，徐悲鸿要求他躺着的裸体模特做出不同的表情，从狂喜到惊恐。

准确地说，常玉对马素的描绘（见他1928年在咖啡馆创作的作品，还有他的裸体画）与徐悲鸿的方式相反。然而，这种分歧需要时间来揭示。1925年至30年代初，常玉在巴黎创作的裸体素描通过邵洵美（1906-1968）在中国出版，这些作品似乎是经过精心打磨的，甚至有安格尔的风格。从1924-1925年开始，这些人物用铅笔画就，在深色的纸上用粉笔高光勾勒。这种唯美主义与那些被空灵的、拉斐尔前派和波德莱尔式学院派所吸引的作家们的唯美主义是一致的，这在西方有点过时，但在中国仍然非常时尚。

因此，在1927年和1929年左右，当第一批中国现代艺术展览在中国举办时，常玉的裸体画得到了很好的评价——“J'oublie Picasso”（我忘记了毕加索），人们在中国的杂志上读到了这句话——它们比徐悲鸿画的好得多，因为徐悲鸿的作品被认

为太学院派了。受到这些评论的鼓舞，常玉在1929年的争鸣中确认了他的“形式主义”立场³，这股潮流在上海第一届全国美展时爆发：徐悲鸿攻击整个现代艺术，特别是前卫艺术，而常玉则与徐志摩、张道藩，甚至刘海粟走得更近——他们都是徐悲鸿宣战的敌人。

在巴黎画派直面藤田嗣治

1927年回到法国后，常玉真正进入了“巴黎画派”；他沿着今天众人皆知的新道路前进：女性裸体、有限而流畅的线条、圆润的身体、大腿处厚重的笔触、虚与实的对比。1929年，徐志摩在《新月》杂志上发表的一幅油画，被邵洵美采用，在中国认可了这种简化和“远东”美学：白色且不拘束的身体被一条简单的黑色线条描绘出来，放置在铺有中国传统图案的地毯上。邵洵美在他关于常玉的文章中宣布：“我们的世界需要肉体”，他能唤起一个活生生身体的简约和感性，引起人们的想象力。在已经发表的图画和这幅画之间，保罗·瓦莱里的评价回荡在耳边。

最初被评论家视为“蒙帕纳斯画家”的常玉，现在可以名正言顺地归入巴黎画派，正如安德烈·瓦尔诺（André Warnod）1925年在《喜剧》报中描述的那样：“艺术与国家的分离既成事实。研究院人去楼空，巴黎高美提供的教学没有前途，而其他地方的活动非常丰富。”离开高美吧。文中还指出，“在这些法国艺术家身边，出现了在法国受训，以同样方式工作的外国人，他们也绝对肯定了巴黎画派的存在意义。”常玉是其中之一，但里面也提到了藤田嗣治的名字。

如果说徐悲鸿是常玉在中国的“宿敌”，那么藤田嗣治在法国则扮演了这个角色。巴黎画派不可能摆脱这位日本艺术家的影响力，因为他是非常重要。尽管常玉的年轻弟子和追随者庞薰琹才华横溢，但随着徐悲鸿在陷入战争和革命的艺术界中占据主导地位，常玉的明星效应在中国逐渐消失——在这种戏剧性的情况下，现实主义占据了上风。在欧洲，常玉曾一度吸引了亨利·皮埃尔·罗歇（Henri-Pierre Roché），后来他又有幸得到了约翰·法兰寇（Johan Franco）的喜爱；这两位赞助人和商人都敦促他创作，他也确实创作了许多油画：情色的裸体、忧郁的盆花、色彩斑斓的马和嬉戏的野兽。

1929年在达姆施塔特举办的《新艺术中的杰出画家》（Derschöne Mensch in der neuen Kunst）展览上，常玉与包括藤田嗣治在内的其他巴黎画派画家同场竞技。他展出了亨利·皮埃尔·罗歇所藏的画作《卧姿裸体》（Liegender Akt），这幅画在中国由徐志摩出版，并由邵洵美评论。在法兰寇的倡议下，随后在荷兰举办了三次展览：1932年在哈勒姆的J.H. de Bois画廊举办一次；1933年和1934年在阿姆斯特丹的Kunstzaal Van Lier举办两次。因为风评太差，一幅画都没有卖出去。常玉一直在藤田嗣治的阴影下，且被人诟病不懂油画技法：“无意识的重复”。1935年，法兰寇移民美国，常玉转向了乒乓球运动，他在1936年的柏林奥运会上推广了这项运动，并计划在1940年的东京奥运会上也进行推广……但这场奥运会没有举办。

1933年，保罗·瓦莱里又为徐悲鸿和安德烈·德扎鲁瓦（André Dezarrois）在网球场博物馆举办的展览图录作了中文序言。图录中收录了常玉的作品，但只有一件作品，是一幅名为《花》的中国水墨画。常玉和徐悲鸿在巴黎的重逢之间是痛苦的，但瓦莱里的文字是写给他们俩的：“几年内，年轻的中国艺术家们已经熟悉了所有的欧洲作品。他们拥有两种过去：他们自己的以及我们的。[……]艺术家有了两种截然不同的观察方式。他将会做出什么？”

常玉的作品帮助解决了中国和西方之间艺术上根深蒂固的不和谐——无论它们是好是坏。

菲利普·杰奎琳（M. Philippe Cinquini）
艺术史学家、上海外国语大学教授

1. 《陶潜诗选》由梁宗岱（1903-1983）从中文翻译，保罗·瓦莱里作序；附三幅常玉的原创蚀刻画和一幅黄慎所做的诗人画像，巴黎，Lemargent，1930。
2. 张丽娟，《1920年至1940年中国和法国对常玉艺术的传播和接受》，巴黎第一大学先贤祠-索邦大学玛丽·吉斯伯特（Marie Gispert）指导的硕士论文，2卷，2019年。

3. 通过媒体，徐悲鸿与徐志摩进行了一场论战，徐志摩受训于剑桥，与罗杰·弗莱（Roger Fry）有联系：徐志摩最初发了一篇题为《惑》的文章，随后双方都做出了一系列回应；这次“事件”导致了中国现代艺术领域在“形式主义者”和“自然主义者”之间的第一次，而且是最终的破裂。徐悲鸿成为后者的领袖。