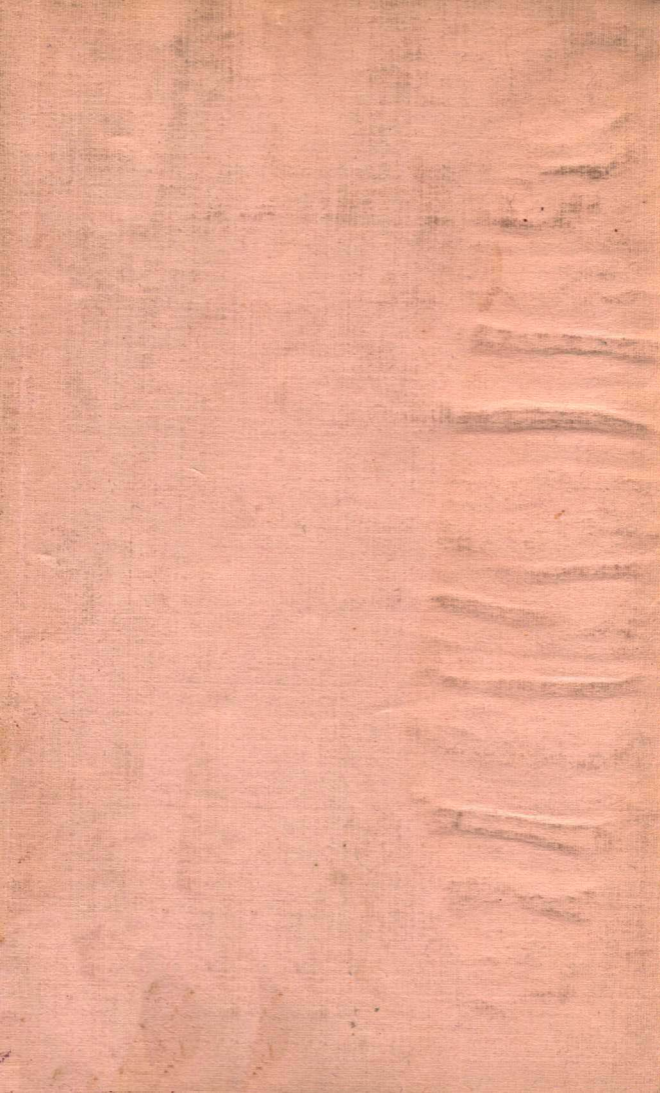


藝 術 談 概

東方文庫第六十八種

東 商

行 發



藝 術 談 概

東 方 雜 誌 二 十
週 年 紀 念 刊 物

Essays on Modern Arts
 Commercial Press, Limited
 All rights reserved

中華民國十二年十二月初版

此書有著作權
 翻印必究

（東方藝術談概一冊）

（每冊定價大洋壹角）

（外埠酌加運費匯費）

編纂者 東方雜誌社

發行者 商務印書館

上海北河南路北首寶山路

印刷所 商務印書館

上海棋盤街中市

總發行所 商務印書館

北京天津保定奉天吉林龍江

濟南太原開封鄭州西安南京

杭州蘭谿安慶蕪湖南昌漢口

長沙常德衡州成都重慶瀘縣

福州廣州潮州香港梧州雲南
 貴陽 張家口 新嘉坡

分售處 商務印書館分館

目次

賴斐爾	一
法國大彫刻家陸亭	一九
意大利歌者喀露莎	二七
谷虛的新派繪畫	三三
戰後法國新藝術及其批評	三九
表現主義的藝術	四三
蘇維埃俄國下的藝術	四九
印度美術及其近代之變遷	五七
建築之柱頭	六五
勝清畫概	七一

賴斐爾（歐洲美術小史之一）

蔡元培著

意大利當文藝中興時代，畫人輩出，其足爲一代之冠冕者，有三大家，李翁奈（Lionardos da Vinci，1452—1519），彌釋朗時（Michelangelo Buonarroti，1472—1564）及賴斐爾（Raffaello di Santi）是也；而賴斐爾年輩最後。李翁奈以刻摯勝，彌釋朗時以雄強勝，而賴斐爾則以溫柔勝。穆脫（Richard Muther）曰：『吾人第觀賴斐爾自寫小象（今藏佛稜斯博物院 Uffizien）足以見其人之聰穎而富於同情矣；蟾頰鬢髮，而又具有處女之美目，如其師貝路齊那（Perugino）所繪諸聖母馬利者』佛舍利（Vasari）嘗述賴斐爾之品性曰：『凡與賴

斐爾相接者，雖有何等鬱伊之感，與夫卑劣之想，無不澆然冰釋；誠以其溫良之性質，妙麗之天才，感人者深也；是亦可於其小象想象而得之。彼其生平，無所謂悲觀，無所謂險象，而一以其霽月光風之態度，抒之於美術；雖有隕阨之境，肅殺之氣，與恐怖驚愕為緣者，一經賴斐爾之筆，則莫不煦若回春。彼之著作，絕無小小不調和之點，雖以至複雜之結構，而欲索其一姿勢一襞褶之稍稍近於生硬者，不可得也。』是謂化工。

賴斐爾氏尚諦 (Santi) 賴斐爾其名也。以千四百八十三年四月六日，生於烏毗那 (Urbino)。其父曰查凡尼 (Giovanni)，善畫，其所作今尚於盎科奈 (Ancona) 教院中多見之。賴斐爾生九年而母歿，十一年而父歿，一四九五年，赴貝路齊亞 (Perugia)，受業於名畫家佛奴齊 (Pietro Vanucci)，即所稱為貝路齊那者也。賴斐爾修業於是，凡九年；一五〇四年，隨其師至佛稜斯 (Florenz)，得縱觀諸大家傑作，及古代美術品，始有見於美術界之蕃變；雖留滯未久，於一五〇五年

之冬復歸烏毗那，而於馬若齊 (Masacio) 及李翁奈之作，已悉心揣摩之矣。一五〇六年，遊波羅尼 (Bologna) 與弗朗西 (Francesco Francis) 相識，未幾，即歸。翌年，復至佛稜斯，取多用宏，業大進，所作馬多那 (即聖母馬利) 小象多頓，優美絕倫。及一五〇八年，賴斐爾年二十有五，應教皇尤列安第二 (Julius II) 之聘，而赴羅馬。尤列安承前教皇亞歷山大第六風紀墮落之後，欲提倡美術科學以振拔之，乃集當時意大利最著之建築家，造象家，以創建閔美絕世之聖彼得教院 (San Pietro in Vaticano)，而位置於其東北之教皇宮。自一一五〇年所創建而經歷代教皇所增廓者，至是亦加以盡美之文飾；以其中三室委諸賴斐爾。賴斐爾於中央之判事室 (Stanzadella Segnatura) 爲四大壁畫，以寫四大宗思想之進化史：一曰神學，二曰哲學，三曰文藝之學，四曰法學；復爲此四學之寓意畫於上方，皆於圓廓中繪一女神爲代表；其他隙地，復以宗教故事畫充之。自一五〇八至一五一一年，凡四年而後成。乃從事於其相毗之室曰埃留陀者 (Stanza d'Elia)。

doro) 其中主要之作，爲埃留陀被放圖 (Héliodore Expulse du Temple) 卽以名其室；其他若波賽奈之所禱 (La Messe de Polseua) 及彼得之自由 (Be-freimng Petri) 亦皆本宗教故事，而爲複雜之結構者；及一五一四年始畢。尤列安第二歿於一五一三年，勒阿第十 (Leo X) 繼之，乃又委賴斐爾以聖彼得教院建築之經畫，使繼柏賴蒙 (Blamante) 之任；而古代建築及造象之新出土者，其理董之務，亦以賴斐爾長之；故自一五一四年以後，其他又一室曰因爽氏者 (Stanza dell' Incendio)，其壁畫雖仍隸於賴斐爾之手，而不及一一著筆，僅具草案若干通，由其弟子賓尼 (Francesco Penni) 及羅曼那 (Giulio Romano) 實施之。且勒阿第十，甚注意於章采之美術，於是賴斐爾亦偕其徒而爲之經營；一曰壁氈之草案，其內容皆取材於使徒傳；凡十幅，織成，飾諸希克諦禮堂 (Sixtinsche Kapelle)。其草案之流傳者，倫敦博物院 (South Kensington Museum) 得其七，而柏林及馬德里地亦有之。二曰廊房之藻飾：宮之第二重，有一廊房焉，爲小幅

之圖五十有二，皆取材於舊新二約，而緣以古風花蔓人物之飾文，所謂賴斐爾聖典圖者也；由其弟子烏諦納 (Giovanni da Udine) 及佛楷 (Perino del Yaga) 相助而成之。是時賴斐爾之名，噪於全歐，李翁奈以六十二歲之老宿，率其多數之弟子，自彌郎 (Mailand) 至弗朗西 自波羅臬 至柏多羅末 (Tra Bartolommeo) 自佛稜斯 至都雷 (Albrecht Dürer) 自奴痕堡 (Nürnberg) 至，皆以一親炙此青年之藝術家為榮幸。自一五一四年至一五一九年，賴斐爾又嘗為富人希第 (Agostino Chidi) 之別墅，作種種圖畫，取材於希臘之神話以為之。賴斐爾自鞅 掌壁畫以後，亦常濡筆為時流肖像，或託意於宗教之故事；其間以一五一五年之聖希多之馬多那 (Madona di San Sioto) 為最著；而絕筆於基督現身圖 (La Transfiguration) 焉。卒於一五二〇年四月六日，正其生日也，年三十有七。盧伯克 (Vilhelm Lübke) 曰：『賴斐爾以鼎盛之春秋，與世長辭，使世人永永懸一至優秀而至溫醇之青年畫聖於心目間，以為彼嘗於美術界為無窮之貢獻，而

無所取償也。』烏呼，懿已！

賴斐爾一五〇四年以前之作，多以其師貝路齊那之作爲疇範；如馬利與約瑟結婚圖（Lo Spogalizio）（今藏米蘭美術館）爲其時傑作；其結構前幅，馬利與約瑟分立主婚教士之左右，而其後又各襯以人物，爲兩方均等之狀，其後幅，有文藝中興式之建築，又於前後幅間，介以階級及較小之人物，其左右又映以林巒，無不與貝路齊那之彼得取鑰圖（Schlüsselübergabe an Petrus 羅馬希克諦禮堂之壁畫）相類也；然其氣韻之秀麗，固非貝路齊那所能涵蓋矣。

文藝中興時代，繪宗教故事者，常行以希臘人樂天之精神，故基督家庭之象，常以普通家庭之祥和而活潑者寫之；賴斐爾尤代表此時代之精神者也。其所繪聖母馬利象最夥，其簡單者，爲少婦撫兒之圖；今摹其二以見例：一曰當丕之馬多那（Madona Tinpi 作於一五〇七年，今藏德國 München 之 Pinacotheca）一少婦抱嬰兒而親其面，爲微笑之容，以遠山古塔之風景襯於其後；二曰多寶盎之馬

多那 (Madona d'Orleans 作於一五〇七年，今藏法國 Chantilly 之 Musée Condé) 一少婦斜抱其兒，以左手撫其足，爲閒靜之容，而嬰兒則兩手按其母之衣領，若索乳者然。其較爲複雜者，則佐以約翰而爲金字塔式之結構；如格德里之馬多那 (Madona del Cardellino 今藏佛稜斯博物院 (Milien)) 其例也；少婦左手執書，而右手撫其兒，約翰在圖右，以右手執一黃雀而授基督，其後襯以山水雲樹之景。又或佐以老邁之約瑟，如科德羅之馬多那 (La Virgen del Cordero 今藏西班牙 Madrid 之 Prado) 圖中左方，基督乘羔羊而左顧，馬利以兩手扶持之，約瑟則扶杖而立於馬利之左，其眼光注於基督也。凡隙地，皆以雲山屋樹之象襯之，其宗教之迹象，較爲顯著，而神采煥發，寄託遙深，羣推爲空前絕後之作者，如聖希多之馬多那 (Madona di San Sisto)；此圖本爲毗爽塞 (Piacenza) 之聖希多教院而設，其後撒克遜王購之，而藏諸特來斯頓 (Dresden) 之博物院，撒克遜人常引以爲榮譽焉；圖懸諸龕，故界繪龕形，有幔有匡；圖中馬利抱基督而立於

雲端；跪於左者爲教皇希克都第二（Sixtus II. 三世紀之教皇，被殺），置冠膝旁，仰首而觀，作凝思之狀；跪於右者爲聖女巴爾鉢勒（Barbara 二世紀間生於小亞細亞，不嫁，居塔中，啓三牖以寓三位一體之義，後爲其父所殺。）沈靜而下視；下方爲二天童，憑匡而仰眺，若以其所在爲天壤之界，寓介紹神人之義者；馬利及基督之目，皆直視，若直接與觀者相迎；基督之容，深目而喙口，以顯其無窮之悲閔，非常之果決，與前列各圖，專以和易活潑之兒童寫之者，別成一格，使觀者生敬畏之感焉；其全體結構及姿勢偃仰，皆務取勻整；而其流走之筆勢，及彌漫隙地中之神光雲采，與夫賽拉弗天童（Seraph）之羽首，皆爲調合節奏之波動，可謂盡態絕妍者矣。

賴斐爾之以神話意味，寫宗教人物者，莫著於聖女崔希里亞（St. Cecilia 今藏意國 Bologna 之 Pinacotheca）崔希里亞者，二世紀間羅馬之富女，而殉教者也；相傳彼女嘗以風琴事帝，故爲教中司樂之神；圖中崔希里亞立於中央，左右

各有兩信徒擁護之，衆天童合歌於雲端，普通樂器散擲地上，崔希里亞則手執風琴而仰視，所以寫其舍俗樂而迎天籟也。

其爲純粹之神話者，有迦拉德之勝利及三格拉斯等迦拉德之勝利 (*The Triumph de Galatée*) 爲希第別墅中壁畫之一；迦拉德者，希臘之海神，故圖中乘蚌車而御海豚，前後皆以衆水神擁扈之，上有三天童引弓注矢，以迦拉德爲的，所以表愛情；蓋希臘神話中，謂迦拉德本見愛於圓目民族（一目在顛）之酋豪波利弗摩 (*Polyphemos*)，其後又與亞者 (*Akris*) 相愛，因而激起妒憤之爭鬪者也。

三格拉斯 (*Les Trois Graces*) 爲賴斐爾 一五〇六年所繪，今藏於法國爽替夷 (*Chantilly*) 之博物院；格拉斯者，希臘代表快感之三女神，一以表榮光，一以表愉快，一以表人生之樂觀也。

賴斐爾最複雜之圖，莫過於教皇宮中判事室之壁畫，其中尤以哲學、文學二圖爲宏麗，而其內容亦較爲翔實，故摹之。

哲學之圖，題曰雅典學派 (L'École d'Athènes)，以其歷寫雅典各派之哲學

家，而所附同時諸人，亦皆傾心於希臘學派者，故以名焉。圖之左方，執筆而著書者

四人曰畢達哥拉士 (Pythagoras 西元前 500—428)，以數學說明宇宙者也；曰

埃奈塞哥拉士 (Anaxagoras, 490—357)，創立二元論，謂物質而上更有精神者

也；曰德摩克里 (Demokrit, 490—357) 創立元子論，以感覺為真正之知識，與理

性相對待者也；曰海拉克里 (Herakrit, 535—475)，以火為萬物之元質，而以變動

不居之狀態說世界者也。德摩克里之後，左向而立於階上者，蘇格拉底 (Sokrates,

470—399) 也；蘇氏始以問答體為教授法，故為口講指畫之狀，而環聽者皆其

生徒也。蘇氏之前，有戎服之少年，蘇氏之徒埃西拜德 (Alcibiades, 450—404) 也。

近於蘇氏，有服粗工之服而傾聽者，蘇氏喜得未受教育之人而為之講授，故以是

代表之也。蘇氏之後，為矜貴之態度者，為埃里諦伯 (Aristipp)；彼嘗為蘇氏之學，

其後自立基爾納派 (Kyrene)，以服從良心而享高尚之快樂為至善者也。埃氏

之後作雄辯之狀者爲歐希納 (Aeschine, 390—314) 初業胃肺及後研究蘇氏之學而成雄辯家，著名於雅典者也。圖之中部爲柏拉圖 (Plato, 427—347) 及雅里士多德 (Aristoteles, 384—322) 希臘之大哲學家，而又代表中古時代兩派之思潮者也。柏氏富於理想，其宗旨在超迹象而趨觀念，以攝合於無上之真理，故其象左手執所著之鐵摩 (Timaeus)，其神祕之思想所寄也，右手指天，示觀念之歸宿也；雅氏初學於柏氏，而又別開學派，在先爲特殊之研究，而後歸納爲一致；後世之經驗哲學及自然科學，多發端於雅氏；故雅氏之象，左手執其所著之倫理學，發揮中庸之道者也；右手把握而前伸，形容其揭發實理，以大地及人類爲根據之狀態也。雅氏之右，有爲旅行之服裝者，以代表從遊之生徒，卽所謂沛里巴替克 (Peripatetiker) 者也。側坐中階，執簡而默視者，第阿惹納 (Diogenes von Sinope, 404—323) 也；彼之主義，以不憂不懼而純任自然爲至善，故恬靜如是。怡然而欲降階者，唱樂利主義之伊壁鳩魯 (Epikur, 341—270) 也。拳髮之少年，去第阿惹納

而就雅里士多德者，埃里諦伯之後人也。圖之右方，有少年負柱礎而坐，埋頭記錄者，折衷派 (Eklekticismus) 之代表也。其右，倚礎而立，窺少年之所記錄而目笑之者，懷疑派 (Skepticismus) 之代表也。在懷疑派之右，若前若却者，當爲埃克希拉 (Arkesilas, 346—2) 彼嘗創設大學，以人類爲無完成之知識，惟姑取不相矛盾之說而假定之者也。其右有老者被墜而執杖，犬儒派 (Cyniker) 之代表也。犬儒派代表之右，有少年掉首而去者，所以著希臘哲學之衰落，而趨於基督教也。右方之前，有執規作圖，教授幾何者，賴斐爾之師勃拉曼德 (Bramante 西元 1444—1514 以建築術及圖畫著名) 也。其生徒之中，有美少年仰首而却顧，是爲斐特列科第二 (Marchese Federico II) 嘗游羅馬，心醉其美術，及其歸曼都亞公國 (Mantua) 而卽位也。特聘羅曼那 (Giulio Romano, 1492—1546 賴斐爾之弟子以建築術及圖畫著名) 而大興美術焉。其右爲天文學及占星術之代表。圖其背相，被王者之冠服，而持天球儀者，以天文學著名之柏多勒摩 (Ptolemäus 11

世紀之天文學家兼治算學及地學也。持天球儀而與之相對者，波斯教中之若羅亞德 (Zoroaster) 也。右方之末，賴斐爾自爲寫照，並圖其師貝路齊那之象，所以自表其對於哲學科學之熱心，與本師爲同志焉。其布景，則爲一崇閣之精舍，而其後有圓穹之建築，可以遠矚；其左右皆有希臘造象之片影，不能舉其名；前龕之象，左曰埃頗羅 (Apollo)，文藝諸神之領袖也；右曰穆爾波盟 (Melpomene)，悲劇之神也；圖之左角，有老者，執一巨冊，或謂爲文法書之著作者；而其前之少年，或以斐特列科釋之；畢達哥拉士諸人之旁，有手持希臘樂譜之少年，有阿拉伯人；其他哲學家，亦皆有姿態不同之聽衆，皆畫家襯託之作用也。

文學之圖，題曰巴柰斯 (Parnasse)。巴柰斯者，希臘之一山，其高二千四百五十九邁當，相傳爲埃頗羅及文藝之神九謨惹 (Muses) 之所棲止，而文藝大家之神魂所歸宿也。圖中之山，卽巴柰斯。上有桂樹三叢，古者常以桂樹爲埃頗羅之表象品，而又常以桂葉之冠表詩人之榮譽也。坐於山巔，仰首而奏提琴者，埃頗羅也。

其左爲謨惹中之德希梭 (Terpsichore) 舞蹈之神也；執七絃琴。其右爲烏拉尼

(Urania) 天文學之神也；常執槌以指天球儀。德希梭之後爲克利阿 (Clio) 歷

史之神也；故執卷。克利阿之右爲他利亞 (Thalia) 喜劇之神也；故執假面。其他分

列於埃頗羅之左右者，尙有謨惹五：曰穆爾波盟，悲劇之神也；曰波利依尼亞 (Po-

lyhymnia) 神祠歌曲之神也；曰歐德披 (Euterpe) 抒情詩之神也；曰歐陀 (Erto) 豔體詩之神也；曰加里阿伯 (Calliope) 敘事詩之神也。謨惹以外，冠桂葉之冠而

或立或坐者，凡十八人，皆前乎賴斐爾之詩人也。其可以按圖而識其名者四：曰何

邁爾 (Homer) 希臘最古之詩人，既瞽以後，猶游行而唱其所作之敘事詩者也；故

圖中作一老人，立於山上，仰首而啟口。曰撒伯阿 (Sappho) 希臘詩人，生於西元

前六百年頃，有抒情詩傳於後；圖中作一青年，坐於下方之左，其右手高舉一卷而

展之，示其所署之名者也。曰但德 (Dante, 1265—1321) 意大利最大之詩人，其最

著名之作，爲神劇歌百章 (Divina Commedia) 寫地獄及天國之變相，以寓其

理想者也。圖中立於何邁爾之左，而右向，其容甚莊。曰彼拉加 (Petrarca, 1304—1374) 意大利之詩人及學者，研究古文，爲文藝中與之先河；所著抒情詩，曰麗瑪，各國皆傳譯之；圖中坐於下方之右。

賴斐爾之畫，在善表通式之美；然有時而寫小象，則於通式之中，表其特性。今選其尤列迂第二及素帔幼婦二象以見例，而基督現身圖，爲其最後之作；再圖中主人翁，卽其末年自寫之小象，尤爲殊特，以終篇焉。

尤列迂第二 (Julius II 其象今藏佛稜斯之博物院 Galerie Pitti) 卽一五〇六年聘賴斐爾至羅馬者，圖中神采奕奕，坐而作沈思之狀。

素帔幼婦 (La Donna Velata 其象今藏佛稜斯之博物院) 相傳爲一餅肆女兒之容，賴斐爾常據爲藍本以繪聖母馬利之象，如聖希多之馬多那，其最類似者矣。

基督現身圖 (La Transfiguration 在羅馬教皇宮中) 界爲二層，循世俗神

世界人世界之別，而以精神貫徹之。上層於淡黃光暈中，作基督展臂仰視之狀，賴斐爾所以自寫其高尚之理想者也。中古時代之哲學，以神世界爲超乎人世界之上，非擺脫人世界之俗緣，不能與神契合。文藝中興時代之理想，則由此等厭世之形式，而實以樂天之內容；以爲神世界者，卽在人世界之中，故聖母馬利非他，今日婦女之優美而慈祥者皆是也，基督非他，今日富同情之感而抱救世之志者皆是也；是以當時美術家，多以其所愛之婦女代表馬利，而賴斐爾於此，且以己象代表基督，卽人皆可以爲基督之義也。基督左右，爲摩西（Moses）及愛律耶（Elias），皆猶太教之先知也。偃息於其前者，爲彼得（Petrus），耶哥伯（Jacobus）及約翰（Johannes），基督之三大弟子也。是皆當時基督現身圖之通式，而賴斐爾仍之下層以一童子爲中心點，爲貫徹上層之關鍵；赤子之心，純美無疵，易通於道也；此童子仰首而張口，一手上指，作瞥睹聖容驚呼嚮往之狀，一老者自後扶掖之，一少婦跪而以手指童子之心，其他諸人，或目視童子，或手指之，或隨童子之目而上

視，所以寫感應之強也。上層爲賴斐爾手筆，下層則賴斐爾歿後，其弟子羅曼那準其師之草案而補成之。嗚呼！賴斐爾之歿，且五百年矣；吾人循玩此圖，其不死之神，常若誘掖吾儕，相與脫卑暗而嚮高明；雖託象宗教，而絕無倚賴神佑之見，參雜其間；教力既窮，則以美術代之；觀於賴斐爾之作，豈不信哉？

法國大彫刻家陸亭

羅羅譯述

陸亭 (Auguste Rodin) 者，近代法國藝術界之明星也。一八四〇年生於巴黎。自幼即耽美術，從名彫刻家白爾奚 (Barye) 學；後受雇於某名家，充彫刻助手。當一八六四年，陸亭年僅二十四，術已精進；是年造一彫像，名曰破鼻之人 (Man with a Broken Nose)，以自描其品格。一八七一年，普法戰爭後，乃去國至比京 不魯舍拉與比國美術家樊拉斯褒 (Van Rasboug) 同造某大商會建築內部之彫象。一八八〇年，陸亭所鑄銅器時代 (The Bronze Age) 之彫像，陳列法國美術展覽會，獲三等獎；像為法政府購去；其博得美術家之聲名，實始於此時。其

後陸亭更作彫像多種，一時批評家，推爲名手；而其畢生最大之傑作，則當推地獄門（Portal of Hell）一像；像高六米突，爲法國裝飾術陳所（Musée der Arts Décoratifs）所訂造；歷二十餘年之久，始得完成；其造意蓋根據於大詩人但底（Dante）所作之地獄詩（Inferno）危坐像頂者爲詩人但底人之像，滿面露悲痛失望之狀；下部之中央，有兩猙獰之顏面，四周繞以婦女及半人半馬之像；其造形之輝煌，寓意之深闊，實足爲美術史上放一異彩也。

一八九八年，陸亭受文人協會（Society of Men of Letters）之委託，造大小說家鮑爾柴克（Balzac）之像；推翻舊時之成法，於彫像之服裝，用梳裝時所服之寬袍；陸亭此舉，破除成見，闢一彫刻界之新境；一時議論闐起，或斥其荒謬，或詆爲乖張，然陸亭在彫刻界之聲名，曾不因是而損其毫髮，且益受美術界之崇拜。一九〇〇年，法京開萬國博覽會，巴黎人民，嘉陸亭之技，特於博覽會門前，建一大廈，專備陳列陸亭所作之彫刻品；如地獄門，鮑爾柴克，及他種鉅作，均陳列其中。一九

○四年，陸亭復被推爲萬國彫刻繪畫師協會 (International Society of Sculpture Painters and Engravers) 之會長，於是大美術家之名成矣。

陸亭所作品，賞鑑家視同拱壁，價值奇昂，私家蒐藏較多；其爲公家所藏者，則以巴黎之盧森堡博物院所藏爲最多，加立賴美術院 (Musée Galliera) 所藏之露俄半身像，尤稱傑構；其他如英國大博物院，亦多有蒐藏焉。

請更就此大美術家之品性一研究之。陸亭之從事藝術，嘗以良心 (Conscience) 爲標準；彼謂『良心者，美術家之垂直線也。』彼深惡怠惰粗忽及抱商業主義之人，且曰：『今有不作一事之政客，與勤於工作之工人，則吾寧願尊敬工人而與之交友。』卽此可想見其爲人矣。

大凡美術家與自然界最相接近，陸亭亦然。其爲人澹泊和平，至晚年而尤甚。彼之視世界，無善惡，無是非；其接觸於耳目迴旋於心胸者，唯有寧靜之山水，易變之白雲，怡情之花鳥，及其所手製之彫像而已；凡塵世之營擾，曾不足以稍亂其心志；

彼嘗曰：『吾日浸潤於愛之最大形式，而享受無窮之快樂；所謂愛之最大形式者，工作是也；苟最後之日一至，則吾將乘化歸盡，而無絲毫之掛礙。』嗚呼，此美術家之金言也！

歐戰初起之時，陸亭已獲病；猶於病中，勉作其至友克萊門多爾（Etienne Clémentel）之彫像；至一九一七年十一月，遂奄然物化，享年七十有八。陸亭歿後，當世批評界，推爲近世第一彫刻家。其一生所成就者，實非細小，茲更就批評家對於此大藝術家之評判，約略介紹之。

陸亭最初以彫刻品問世，實在四十年以前。其最初作品，爲破鼻之人與銅器時代。當此二種作品出世之際，批評家稱之爲最極端的大膽的革新家，且推爲彫刻界之第一寫實派；然當一九一七年十一月，此大藝術家逝世之際，當代批評家，皆推爲最後之浪漫派（Romanticist）鉅子；此無他，茲四十年中，新舊推移，藝術界生不少之變遷，彼陸亭者，蓋舊時代之殿軍，而新時代之前驅也。自近百餘年來，七

種藝術，均脫離虛偽的古典主義，而解放自由；惟彫刻居最後；而開彫刻界革新之先河者，實以陸亭爲第一人。然自他方面論之，在現代歐美藝術界，如文學繪畫音樂等，偉大之浪漫主義，久已廣陵散絕；而彼陸亭者，猶爲僅存之碩果；故丁此新陳代謝之時會，陸亭實爲承前起後之第一偉人；謂彼爲舊時代之最新者可，謂彼爲新時代之最舊者亦無不可。

陸亭者，藝術界之發見家，創造家解放者也。彼能使金石表現心情 (Mood) 及內部生活，冥頑無靈之大理石，一入彼之手中，卽具有奇異之能力。夫畫家之傳神寫意，恃有丹青也；文人之抒情摠志，恃有文字也；而陸亭則能以一小鑿，盡畫家文人之能事，亦神乎技矣。然陸亭之寫情達意，絕不蹈玄想之弊；彼蓋默察自然之真象，考驗世界之實際，而後乃以彫像表現之。彼之言曰：『一般批評家多謂彫刻家不必如畫家，求其造像與生人骨肉相肖；蓋畫家所以能描繪生活之幻像者，以恃有色彩故，而彫刻家無之，雖欲刻劃畢肖，而有所不能也。余則以爲不然，凡彫刻家

苟能依照所陳之模型，而熱心忠實複製之，則不難與畫家得同一之結果。彫刻家工作所需者，不僅在手，而復在眼，苟欲使藝術能表現真象，第一當充分練習其觀察力，第二當充分練習其手指也。』陸亭所主張之寫實主義蓋如是。

然至於晚近，陸亭所手造之藝術，業已破裂；陸亭猶及於暮年見之。陸亭發見彫刻品能表現各種之心理現象，其結果則使彫刻與他種藝術之界域，互相溝通。近數十年來，文學上盛倡表象主義 (Symbolism)，音樂上盛倡描繪主義 (Graphic-ism)，於是彫刻術上，亦有所謂立體主義 (Cubism)，迴旋主義 (Vorticisim) 者出現。陸亭所手創之藝術，至今日已成爲舊式，故以將來批評家之眼光觀之，則陸亭決非藝術改革之先鋒，不過爲與彼同時代之一大彫刻家而已。

惟無論如何，陸亭究不失近代的大藝術家；蓋彼具有一種超越之才能，能於金石上，表現時代之精神。彼爲崇實之藝術家，於人世生活之現象，不惜殫心考察，以充彫刻之材料。彼嘗關心於世間形形色色之男女，以作刻像時之模型。彼以藝術

爲人生而作，故其藝術富於愛生活之特質；質言之，彼之藝術，實最能具近代性者也。

美國世紀雜誌 (The Century) 許尼扣氏 (James Huneker) 批評陸亭之藝術，頗得其真相；其辭曰：『陸亭固非彫刻專門家，尋常彫刻師之技術，爲彼所不能爲，亦不屑爲；然至今日，陸亭之作品，固已爲世界大博物院所珍藏；學者皆稱彼爲希有之天才；此無他，彼之藝術，爲彼所獨擅，彫刻家無有能與相競者，亦無有能模倣之者。彼之至友加賚爾氏 (Eugene Carriere) 嘗告誡青年彫刻家，謂勿學陸亭之藝術，以彼之藝術，苟學之不善，則貽害甚大也。』

許尼扣氏又謂『陸亭之從事彫刻，實具有音樂家之技能。昔哥德人種之建築，爲「無聲之音樂」，陸亭之彫刻，亦可稱爲無聲之音樂』云。此外尙有多數批評家，稱陸亭之藝術，可與十五世紀意大利大彫刻家米恰蘭琪羅 (Michelangelo) 先後輝映。陸亭作品，其精神與米氏所作，多相似處，惟陸亭尤較米氏爲

『愛生活』耳。

意大利歌者喀露莎

愈之述

一九二一年八月二日，意大利的著名歌者喀露莎逝世於柰不爾（Naple）。從此世間少了一個音樂天才！人類失了一個最大的精神慰安者！差不多世界人們，聽到了這個惡消息，都不免同聲一哭呢。

喀露莎（Enrico Caruso）是現代唯一無二的大歌劇家。他的聲名，在歐美婦人小孩都沒一個不知道的。但是我國人對於音樂藝術，素來是漠不關心，所以連這樣偉大的天才，到如今也還是第一次介紹到中國呢。

一八七三年，意大利名都柰不爾地方，產生了一個貧苦孩子，這便是後來的大

歌劇家喀露莎。喀露莎年紀很小的時候，就爲了他的天才，喫了一次苦。第一天他進小學校去，就遭同學裏邊一個慣會唱歌的孩子的忌。那同學知道他的喉音在全校中要算最好，於是就把喀露莎圍困起來，結實的打了一頓。後來學校裏的教師聞知，也道是喀露莎不好，把他嚴詞訓斥，接着他回家去，又被他父親詰責。因此不久他便離了學校，到一家機器店裏，去做藝徒。可是他的舊脾氣却沒有改，他整日偷空兒唱歌。那時候他母親死了，他便出了機器店，離開家庭，到別地去浪游。到了二十一歲，第一次進歌劇場（Opera）歌唱。一八九六年，在“La Traviata”劇裏，扮演 Alfredo，因此引起聽衆的注目。後來便在米蘭（Milan）市立歌劇院，擔任主要的演員。到了新世紀初年，喀露莎又到俄，德，英，法，意，西班牙，巴西，阿根廷諸大城演技，因爲他具有婉美雄健的歌喉，所以到處都受盛大的歡迎。到了一九〇四年，紐約都會歌劇院（Metropolitan Opera House）延請喀露莎擔任演唱，年俸達美金二十萬元之多，於是他的聲名大著。一九一三年他又到維也納去

演唱三次，每次俸金萬元（美幣）。此外製蓄音片所得報酬，每年更有八萬元。於是意大利一個小教堂裏的貧苦歌師，一變而為豪富的歌劇家了。

喀露莎成功的原因，大半由於他的喉音的自然的美。他的喉音，是被稱為『黃金之音』的。喉音是表現人們互相了解，感覺，模倣，行動的最善工具。便是人類的祖先樹頂上面的猿猴，也知道用了叫喊，呼喚，以表示相互行為。人類羣體的激動，融合，聯結，再沒有比聲音更好的工具了。所以各種藝術裏，也惟有聲音的藝術——音樂——直接的感力最為深切。而喀露莎則是具有天賦的美妙的喉音的，所以成爲一個偉大的藝術天才了。

但是喀露莎的所以成爲喀露莎也不全是由於天賦的歌喉。他的人格和藝術訓練，也很具有偉大的感傳力。他對於歌劇，有非常偉大的貢獻，實不愧爲華格耐（Wagner），史德牢斯（Strauss），皮多文（Beethoven）之後音樂界的中興功臣。有人說喀露莎是貴族藝術家。其實不然。從來音樂家當中，最沒有比喀露莎更

普遍的。在歐美無論是上中階級平民階級，差不多都聽過他的歌曲。便是荒僻的鄉村，和農民的家庭裏，也都有這一位大歌劇家的蓄音片，隨時演奏着。所以他對於全人類精神上所與的影響，決不是細小的哩。

可惜現在喀露莎死了，世上再不會有像喀露莎那樣的大歌劇家了！史科提（Antonio Scotti）說：『喀露莎的藝術才能，並不是從繼承而來，所以也沒有人能繼承的。』笙卜列許夫人（Mme. Marcella Sembrich）也說：『他是，而且永遠是最高的唯一的大藝術家。』他是前無古人，後無來者，所以在現代藝術家中，竟沒有人妒嫉他。』他的死亡，乃是音樂世界的一大損失。』這一類的批評，實在並沒有過譽他。

這位意大利歌劇家自美返國後，即病歿於奈不爾的逆旅。歿後，歐美各國政府都向喀露莎發電弔唁。出殯那天，執紼的有數萬人之多。也可算得極榮哀之至了。喀露莎的死耗傳到全世界後，各國輿論界，都有沈痛的追悼辭。紐約亞美利加

裏 Arthur Brisbane 的論文，更爲親切有味，現在摘一段在下面。

『昨天那位著名歌者到了天國裏，是一樣的引起注意和激越不是呢？可就難說了。我們不能設想把什麼地方的事情——至少是天國裏的一切事——都當是死板板的。『呆板』足使生活變爲可憎。所以天國裏的美，必是多花樣的美，和地上的音樂，自然是大大不同。』

『我們從喀露沙得了個教訓：『實用』並不足以概括一切，便是最愛實用的美國人，也不能否定這一句話。從嚴酷的惟物的見解講起來，從喀露沙的一生看來世間沒有一件絕對有用的東西。所以人家說他「無功於世」，他確沒有替世界增添了分毫的財富。他和鋼鐵，牛肉，棉花，黃金，自然絕沒有交涉的。』

『話雖這樣，他所幹的勾當，却是最重要的勾當，——就是使人們愉快。假如精神的價值，是可以稱量的，精神的效率是可以計算的，那麼喀露沙一生對於人類的心靈上所增的財富，對於人類的效能上所獻的功績，一定要比什麼實

業大王多得呢。

『我們設想，天國裏所有的音樂家，都聚在一塊兒。皮多文低着頭，手彎在背後；還有最大創作家華格耐；還有巴黑（Bach）是皮多文所稱爲音樂界之王的，都聚在一塊兒，歡迎這一位新來的客。』

『於是他們問他地上的事情。人世間怎麼樣了？文明到了何程度？喀露沙便回答：「是呀，任便是什麼時候，總有三四千人，出二塊至八塊錢，買一個坐位，來聽我的曲兒。但不過在一方面呢，却又有十多萬人，肯出五塊錢到一百塊錢的代價，去看兩個人廝打。（按一九二一年紐約二著名大力士決鬪，觀者十餘萬人，收入至百萬元之鉅，人類殘酷心理，完全暴露，作者語即指此。）』

『於是衆位音樂家說：「喀露沙你脫離了這樣糟糕的世界，應該是很高興了。現在給我唱一個曲子罷。」』

這雖然是滑稽文字，但是也可想見喀露沙受民衆歡迎的一般了。

谷虛的新派繪畫

馬鹿譯述

近代西洋的繪畫，自從印象派盛極之後，又發生了許多新派。有新印象派（Neo-Impressionism），有後期印象派（Post-Impressionism），最新奇特異的，又有什麼惡魔派（Diabolism），未來派（Futurist），立體派（Cubist）。但是其中流行最盛的，總要算那後期印象派了。後期印象派乃是印象派以後的一種反動，正像文學上的新浪漫主義，是自然主義以後的一種反動。印象派過重科學的方法，結果便只知描寫物品的外形。後期印象派和他相反，注重於物品的內部的現象，專求表現性格。這一派的藝術目的，不在於美，也不在於醜，乃超越於美醜以上。這

一派繪畫自從十九世紀後半以後，非常發達。其中最著名的有三大畫家：第一個是采善尼 (Paul Cézanne, 1839—1906)，是個法國人，世稱爲後期印象派的摩西，這一派繪畫，是他開創出來的；第二個是采善尼的同國人高古音 (Paul Gauguin, 1848—1903)，他是個憤世的藝術家，晚年脫離文明社會，投到南洋荒島裏和野蠻人種共同生活；第三個便是荷蘭名畫家谷虛 (Vincent van Gogh)，他也是後期印象派的健將。現在單把他的生平及藝術略講一下，這一派的梗概，便由此可見了。

谷虛是以瘋狂的藝術家出名的。一八五三年生於荷蘭，一八九〇年死。他活得不過三十七歲。但是在這三十七年中，他的繪畫成績，却不可限量。他和高古音交好甚篤，高古音向來很賞識他。有一次他忽發神經病，拿了一把小刀，想刺殺高古音，不成，他便把自己的耳朵割下，因此便同高古音惡識。後來他便中了狂，畫了一幅自己的肖像，身子綁縛着，非常可怕。到了末後，自殺而死。他確是個瘋子，但是他

的發瘋就由於醉心於理想的藝術，過於出神的緣故。韓德（C. Lewis Hind）的著書後期印象派裏曾說：『谷虛是個瘋子，又是個天才；是個純粹的藝術家，又是個開路的先鋒。他的繪畫，每幅裏都含有一種「神靈的狂氣」（Holy ecstasy）。便畫一束蒿芎也是這樣。他自己曾說：他「頭裏頂着太陽，心中挾着颶風。」又說：「我的病越利害，便越是個藝術家了。』』

谷虛的一生，總合起來，在先經過三十年的精神奮鬥的生活，在後便是短時期的藝術創作的時代。他的父親是個荷蘭的教士。他從小就在顧比爾店（Gampel）在倫敦，巴黎，海牙三處發售美術品的著名大店鋪）裏做事。後來在英國當過一次小學教師。又到比國 婆令納其（Borinage）的著名礦區裏去做過宣教師。在這時候他屢次想尋一個適當的職業，他的志趣時時變換。他不但對於宗教問題藝術問題的著作，讀了許多，研究了許多，而且對於社會問題也研究了不少時候。此外莎士比亞，狄根司，斯多活（Stowe），葛俄，米恰里（Michellet）的文學作品，

他都下過工夫。他住在比國的時候，纔想到藝術的生活。他對於著名畫家林卜朗 (Rembrandt)，台賴克羅 (Delacroix)，杜梅爾 (Daubigny)，蒙替錫里 (Monticelli)，米拉 (Millet)，都非常企慕，其中最崇拜的便是米拉。他說：『林卜朗，台賴克羅只能畫出耶穌的身體，只有米拉却能够把耶穌的教訓畫了出來。』這種道德思想的先見，乃是谷虛的特點。他的繪畫入於印象派一流，乃是從企慕蒙替錫里而來的。但是『爲繪畫的繪畫』決不是他所能滿意的，他的志趣，却是在於畫出道德的理想。

谷虛的真宗教，本來不是形式宗教，乃是藝術表現的宗教；所以他不久便棄了宣教師，專心去做藝術家了。他起初想到畫家毛佛 (Maube) 那邊去學畫，因爲沒人替他介紹，所以不能成功。於是他跑到海牙，跑到盎凡爾 (Antwerp) 又跑到巴黎。到了一八八七年，他在法國的阿李 (Arlès)。那時藝術的創作力，如火一般的暴發，在二年中間，成了二百多幅的繪畫。他的最後的絕筆，是在阿維斯蘇阿 (Avissoir)。

Ver-sur-Oise) 地方的養病院裏做的，不久他就在那裏用手鎗自殺。據幾個批評家說，他委實是以身殉藝術；他所以自殺，多半是因為對於藝術用心過度的緣故。

谷虛對於舊派繪畫最不滿意的地方，便是：舊派畫家畫的是他們所欲看見的東西，不是他們真實看見的東西。現代的藝術上，凡是健全的藝術家，必求表現客觀的現象，必不是表現主觀的幻影，這一層要算谷虛聲明得最早了。但是把物體真實地表現出來，決不是說，一定要把物體的外形描繪得一模一樣，和照相照出來的一般。有許多大藝術家並不拘守學院派的規律，對於解剖的準確，不甚講求；像彌蓋浪 (Michel-Angelo) 的畫，四肢很長，背板很闊。谷虛也是這樣，他的畫注重性格 (Character)，只要把主要的性格顯出，非主要的形體，儘可不管；而且把實體描頭刻角的畫出來，反使畫中的真實性格，隱而不顯，所以谷虛不主張用這種笨拙的方法。

谷虛的最初繪畫，大多是畫農民和勞動者。像現在複製的掘番薯的婦人和爐

旁的老人，便是他的傑作。掘番薯的婦人這一幅，多半和米拉的作品相像；爐旁的老人一幅則以深銳活潑著名。此外最有名的有布羅溫斯的牧人搖籃之搖動，女郵差等幅。靜物畫最有名的有向日葵，靴等幅。

谷虛終身不娶。在法國的時候和一個替他做畫型的女子相識，她是個寡婦，家貧，又有許多子女，谷虛很哀憐他，把賣畫的錢都送了她。谷虛的畫有許多運到美國陳列，頗風行一時。

戰後法國新藝術及其批評

斐斐譯述

代表大戰後最新派的藝術運動的，大概祇有三種派別：第一是意大利的未來主義 (Futurism)，第二是德意志的表現主義 (Expressionism)，第三便是法蘭西的達達主義 (Dadaism)。這三派的藝術雖然起源於大戰以前，但是到了大戰後，却又發達起來。三派當中自然是未來派的歷史比較的長久一點，表現派發生較遲。而最後在藝術繁盛地的法蘭西所產生出來的，便是所謂達達主義了。

近來巴黎的奧東尼繪畫展覽會 (Salon d'Antoine) 陳列法蘭西戰後的新興藝術作品多種，頗引起各方面的注意。新派藝術的鼓吹者在各種的報章雜

誌上到處傳播他們的主張。現在新派藝術已得了許多人的信仰。一般民衆對於新作品，已不像從前那樣的大驚小怪了。

現在把新派畫家，舉幾個例來講：（專就奧東尼繪畫展覽會而言）如馬替色（Matisse），他是長於畫直線和幾何的色彩的。塞佛里尼（Gino Severini），他是意大利未來派畫家，他發明速率，光運動的物體的表现方法。密震裘（Jean Metzinger），他是發明所謂『同現主義』（Simultanism）的；所謂同現主義就是說同時能够表現兩方面的形態：譬如畫一個美女，你一眼看去，不但見了她的正面，而且同時見了她的側面，不但看見她張大着眼睛，而且同時也看見她睡眼惺忪的樣子，不但看見她額前的帽子和頭髮，而且也看見她腦後的帽子和頭髮。佛賴明克（Vlaminck），他創出一種方法，能把各種的情緒的顫動強度，都在繪畫中顯現出來。

此外還有許多最青年的藝術家。如勞倫真女士（Marie Laurencin）是被稱

爲過新的巴黎派的，她的作品大概具有非常銳敏的感覺力。此外屬於新派的藝術家還是很多。

卜克索都 (Ernest Perxotto) 君在婦女畫家彫刻家協會裏演說，批評新派藝術的話，說得很好。他說：『新派藝術家也許自己知道他們所要表現的是什麼，但是別人却委實不會知道罷。這好像一個小孩，時常呱呱的叫着，小孩自己雖然知道他所說的是什麼，但是除了小孩自己，是誰也不會知道的。』

表現主義的藝術

幼雄譯述

表現主義 (Expressionismus) 是和未來主義同時崛起的一種最新的藝術運動。近幾年來，德奧等國在文學上藝術上，這種新興的潮流，很是壯大。現在單就表現主義在繪畫上的意義和發生的原因，講一個大略罷。

表現主義是代表後期印象派以後造形美術的一種新傾向，而尤以繪畫上為最盛。表現主義的繪畫是移住德國門占的一個俄國畫家康定斯基 (Kondin-sky) 等人所創立。大戰以來，康定斯基在德國組織『新美術協會』；後來因為審查問題，會員間屢起衝突，康定斯基的一派便宣告脫離，另組織一個團體，叫『青

騎者』(Blue Rider) 與許多作曲家文學者互相提攜，建立新派藝術，這便是表現主義的由來。這種新藝術運動在繪畫上尤占勢力。像葛老士(George Grosz)所作的危險之街道(Gefährliche Straße，見東方雜誌十九卷八號插圖)也便是表現主義作品之一。

表現主義是和自然主義及印象主義極端反對的。自然派印象派都用印象來再演自然，表現派雖仍借自然及印象來表現自己的內界，然重在表現自然的『精神』而不重自然的外觀。他們感到自然爲藝術的妨害物；謂模倣自然，實足以促成藝術的屈服與滅亡。據印象主義與表現主義的著者冷時客兒說，自然再現(即描繪)使藝術家放棄其內的衝動而曲從外界——即自然——致陷於奴隸的地位。藝術家不該模倣自然，不該用那種因空間錯覺所生的遠近畫法，那種畫法實係欺人的詐術，真的藝術，是不求與外界一致，而求與藝術家的內界一致的。他說：『藝術是非再現的現(表現)』(Kunst ist Gubennicht Wiedergabe) 印

象派的畫家，其心目完全受自然的支配，而表現派的畫家爲着表現其內界的意思，却要戰勝自然，屈服自然，破壞自然，而以自然的破裂碎片組成自己的藝術品。印象派的畫家僅有選擇自然材料的自由，表現派的畫家則又進而改造自然，且也像未來派立體派一般或者與自然物體分離，或者把他納入幾何學的圖形之中。

因求這樣的表現而改造自然的物體，很像中古時代的宗教藝術，及日本式的繪圖（表現派元祖弗嬰可克亦愛好日本繪畫，其所學得益於此者不少），而且更和埃及人及其他野蠻人的創作，并所謂小兒繪的趣畫手工品相似。但這種古代藝術，原始藝術的作品，其改造自然物體，與自然不相吻合乃是無意識的，是由於寫實的技倆缺乏所致的，而近代畫家則爲有意識的，故意如此的。有此故意而觀者却不見其故意，不知不覺的爲所鈎引而感得創作者的表現精神，這樣才可以稱爲表現主義的藝術。但把有形物體改造起來，僅以使內界——無形的精神，

——通於外界——有形的物體，使人得以認識感受爲限，若因藝術技巧的能力薄弱而使自然變形，欲脫去藝術的約束，那就錯了。

表現主義所着重者，在能表現出『精神』的運動，跳躍，突進，和衝動。『精神』和地中溶體一般有隙便即爆發，一旦爆發則地殼碎裂，飛沙走石，現出極不整齊的情狀。表現派的作品，也是爆發的，突進的，跳躍的，銳角的，畸形的，有這個緣故，所以也起不調和的感想。

表現主義的意義既如上述，但是他的起原，是怎樣呢？現在再把瑞士人伯弗斯透（Dr. Pfister）的見解約略說說。

伯氏是個心理分析學家，他說表現主義是屬於病的現象，著有表現派繪畫之心理學及生物學上的根據一書，把某有名表現派畫家的心理，詳細分析，斷定表現主義是精神上藝術上的病的現象。大凡藝術家——表現派藝術家則爲尤然——總是悲傷煩悶的居多。他們想借了藝術從苦惱中逃去，但是他們的手段，却

變成了『倒行逆施』(Regression)，便是回復到從前的發展狀態去。譬如計算複雜的數目錯了，便從頭再算過一回。精神上受阻塞的人也是這樣，他若再向前進，必取逆行的徑路，重復回到小兒狀態了，所以表現派藝術的起源，就是由於他們爲一切惡意的暴力所逼迫，爲惡戰與苦鬪所傷害，所以造成這一種『逆行』的藝術。伯弗斯透又說，『凡人經驗了外界苦况，必求脫離認識的主體，而逃入內部，置自己於世界創造者的地位。』表現派藝術家注重內心的表現，其理由便在於此。

總之表現主義的藝術，在外面看去，改造自然，插寫心的動作，都和未來主義相同，但在實際上却很是相反。未來派藝術乃是物質主義的藝術，他們所主張的是描寫現代物質文明的美。表現派却以精神與靈魂爲藝術的本源。凡根據現代物質的文化所作的藝術品，都應該廢除，而另建精神的藝術。這一種主張可以說是受德國唯心論哲學思想的影響。從十八世紀到十九世紀的藝術運動，最重要的

一句話，是『回到自然去』(Back to nature)。現代表現主義的新藝術運動，最重要的一句話，是『回到靈魂去』。前者是自然對於一切人爲禮制的反動；後者是精神對於物質的反動，靈對於肉的反動。這便是表現主義發生的原委了。

蘇維埃俄國下的藝術

松山譯述

關於論鮑爾希維克之下的藝術的文字，已經很多了；但由別國人的意見來觀察，論調很容易紛歧；論他種關於鮑爾希維克的事情也是如此。所以梭科羅夫（Boris Sokoloff）的意見，很可以供一讀了。梭科羅夫原是俄國的一個新聞記者，近日新離本國，曾給捷克京城柏拉格的 Volia Rossi 報作一篇論文，將三年來在鮑爾希維克治理下的俄國藝術的歷史，分作三期。第一期是：

『有一種抗議反對學院主義；一種抗議反對藝術中的常規及時機主義；一種抗議反對一班學院派的老藝術家的勢力，他們雖在那時已長久沒有創作，但他

們的一種權力却依舊還在。最後的抗議，便是年少的反對老的，饑餓和初出手的反對豐滿及老成的。

『并且既推倒舊勢力，握得學院及藝術學校，引進一班年少而且偏近於「左傾」的藝術家之後，在這鮑爾希維克的大革命的第一年之下，俄國的藝術界遂經過一個狂熱而且劇烈要求的時期。在這個特別而且大改革的創造的潮流下面，屬於各種傾向的各派的藝術家都有。有寫實派，印象派，但其中最占多數的却是未來派與立方派。而且其中原故，很容易了解：因為他們愈傾向於「左傾」的，則在藝術中的改革也最多。於是而「左傾」的藝術家，就是這班未來派及立方派的地位，漸漸得了穩固。一切地方，凡藝術的領地上占重要的，盡被最明著「左傾」派所充塞，這班人便是那未來派泰德林 (Tatlin)，斯覃培葛 (Steinberg)，以及許多別人。其實這些藝術對於共產主義是完全相遠的。他們之所以能够起來，全因為他們「左傾」的傾向，他們的藝術中的近代主義的緣故。在他們的掌握之中的

是陳列所，展覽所，而且尤其重要的，便是財帛，錢物。

『政府以大多數的盧布給予這班藝術家。當在暹羅維埃政府革命的第一年裏，定造半身像大約有一百個，這些半身像幾乎都是交給少年的藝術家及雕刻家去造作。在一九一八年，當這十月裏，大革命的紀念日的時候，有許多盧布給予藝術團體，以供莫斯科及彼得格拉兩城的裝飾。

『而且更有必須說明的，便是如愈將半身像及紀念物託之於這「左傾」的藝術家，那陳列所便也幾乎全收「左傾」的藝術家的繪畫了。』

但是未來派和立方派的地位都是短暫的。鮑爾希維克政治有自己的一種主見，便要用這種主見的方式去模範藝術。這種情形，可以從一九一九年莫斯科農會會長喀美納夫的語氣上看出來。他的論調，由梭科羅夫引用如下：

『這一種愚昧的演技也够了！勞農政府必須決然的停止那給予未來派立方派想像派——這班乖張的藝術家——的一切供結，他們不是勞動社會的藝術

家，並且他們的藝術不是我們的。他們是中等社會的墮落，中等社會的退化裏的產物。我們所需要的勞動社會的藝術，是要使工人農人可以理會的，對於他們是親近的。這樣的藝術我們必須創造，而且我們也要創造。」

別有一個鮑爾希維黨人，他批評美術的意見是如此說：

『中等社會的藝術必當消滅。那些只能造作和勤於他們所謂美的藝術家，也必須消滅。有些別的藝術家屬於將來的勞動社會的，這等作品是比較的重大。他們可以造出藝術的工作來。這些藝術家必須寫出為勞動社會所需要的。今天繪的是圖，明天使畫廣告招貼或標記。都是應着需要而造作。並且只有這樣的藝術家為現在的自治團體所需要。因為他們能盡一社會上的有用的職務。也只有這樣的工作，能使藝術家的地位與社會上的各種工團——鞋工，木匠，裁縫工相並立。』

『因這些理論的結果（著者接續說）遂起一種奮爭，是一種不可避免的，反對中

等社會的藝術的奮爭。未來主義與立方主義既公然被說爲中等社會的寄生者，他們的勢焰於是遂消滅。他們的信用和費用既被廢止，而且一切對於非勞動的藝術的補助金一律裁撤了。到了一九一九年，因是遂也不能再有像一九一八年所建立一樣的大理石或銅製的半身像及紀念物。黏土製的則不久便漸漸剝落破滅。并且祇有這三二個用大理石製的紀念物，可以留爲當時的遺迹罷了。但這班近時新興的藝術家，不久又陷於貧苦，於是不能不向各種機關上擔任抄寫打字的職務，因爲在那里做事，比較得溫暖，而且食品也比較得豐富。只有那一班善於描畫廣告招貼的，他們纔算染了當時代的實際的精神，而且也只有這班人得着多量的補助。在那時候一個市街布教的廣告的報酬，比一張名畫或一件雕刻要多四五倍。

『蘇維埃政府在那時候已試將特有的藝術創造出來。指出一種的鑑識，指定一個特種的狀況，以及藝術的領域。這願望是在要得一種藝術的作品，使勞動社

會得能理會的，這……在藝術裏是歸向自然主義，在欲望裏是將實際問題與藝術合併起來。他從招貼廣告的樸素的質地裏呼起生命來。」

到了一九二〇年，俄國的藝術進了第三期：

「一九二〇這一年，俄國的美術呈一種奇異的混亂狀態。那班未來派及立方派在大革命的初年本極其發達的，到現在已經沉默……在從前有許多的集會以及討論，現在已經沒有。無論在莫斯科或彼得格拉已沒有什麼展覽會了。人不聽到有「左傾」的藝術家的新圖畫，近代雕刻家的新作品了。他們因為不當意於蘇維埃的改革及其政治，於是遂在當時的蘇維埃唯物主義重空氣下消亡。他們不能斷絕他們固有的個人主義，因為從大體上說來，他們實在是相信個人主義的。這便是他們所以屬於個人主義的理由——在別一意義上說來，也便是他們所以不是個人主義的理由。」

「勞動社會的藝術！這不過殘留着虛幻的夢罷。如在他國或在別的時候，除却

在俄國那勞動社會也許與人民交往得如是密切而並沒有什麼和他們殊異及分佔他們的風尚，勞動社會的藝術的編制是顯然困難的。對於這種意見，蘇維埃政治也有同意。後來略略經過辯論，盧那凱斯基也便贊同。並且在這第二十年的時候引起這「無產階級之文化」的清理，在各種組織裏，他們要想創造一種勞動的，他們自己的等級培養，從這裏產出他們的藝術，他們自己的劇場。』

彼得格拉的 Theater Bulletin 報裏說：

『那「無產階級之文化」已經明示他們的無能力了。他們用了政府許多的錢物，而沒有一點報償。他們並不創出真摯的勞動劇場，只創了原始的奏演，也並沒有勞動藝術，他們所給我們的廣告招貼裏，並沒有什麼藝術在那里，只有工人的姿態畫在上面罷了。不，沒有這樣的方法能够發達起勞動藝術來的。』

梭科羅夫繼續說：

『并且那時候勞動藝術並沒有所表現。沒有展覽物，繪畫，雕刻可以認作是由

這「勞動社會」裏來的……別一面說，有許多的展覽物，是有趣味而且多方面的……但是這些東西大部分盡是前幾年的製作品，不過現在纔完成罷了。最足以惹人注意，便是那些展覽物裏並沒有「改革」。這是並不表出，這也並不反省到……鮑爾希維克運動裏的二三個勞動者的領袖以爲攏總這些展覽物是可以誇口的。」

著者將如下的話來總結：

『並且現在，在俄國藝術生命的薄暗中，從高聲的言語裏，從許多的夢裏，從黏土的半身像裏，那裏有散亂的希望及水浸的座腳留存在都城的街道中間。』

印度美術及其近代之變遷

愈之譯述

何貴乎美術，美術者，人類所共同理解之一種文學也。莎士比亞之樂府，可謂典麗醲郁矣，然使亞洲人讀之，則無從理會其意旨。台峨爾之詩歌，可謂超凡入聖矣，然使歐美學者讀之，亦無從領悟其佳趣。此無他，世界文字不能統一故也。若美術則不然，凡圖畫雕刻諸品，能直接表示其美感，而不賴文字之介紹。賴斐爾之名畫，埃及名家之雕刻，雖村嫗牧豎，亦無不識其佳妙。故普遍者，美術之特色也。且美術雖同屬人爲之技巧，然每因地理社會政治之關係，而互有不同；故一國家一民族之特質，惟美術能代表之。吾人觀於東西美術之不同，足以窺見東西文明根本上

之差異矣。

就近代東方美術論之，日本所長，在纖巧而柔美；中國所長，在冲澹而高遠；推其源流，皆出於印度、斯坦古代之美術；故古代印度之繪畫雕刻，實東方美術界之代表也。印度美術，與西方美術，截然不同；惟所謂美術者，必皆能表現人類最高最深之情操，刻繪噴愛喜怒哀憤之感情，此則無論東西，如出一轍者也。

曩時歐美學者，未嘗承認印度派繪畫之價值，爾時批評印度美術者，多謂印度畫學，絕未發達，古代所遺畫像，以神道爲多，其歷史上，未見畫家之姓名云云。至於近年，歐美學者，始漸知其批評之謬妄；蓋印度古代之美術，在美術界中，占重要之地位，決不能加以蔑視，甚且有謂希臘古代之雕刻繪畫，悉導源於印度，亦猶哲學宗教之由印度傳入希臘云。其言雖不免有矯枉過正之弊，然印度美術之價值，固可想見一斑矣。

印度古代所遺之繪畫雕刻，多關於宗教神鬼之作，故非熟悉其宗教上之典故，

則不能領略其佳趣；且古代印度之美術，實完全與宗教契合；印度哲人胥喀賴查李(Sukracharya)嘗曰：『凡畫家習畫，以能畫神道爲貴，繪一美麗之人身，尙不及一瘴惡之神之美也；』蓋往時印度美術家，無不具有宗教之信仰，每作一畫，必祈禱天神，冀就夢中一現法身，俾資描摹，故其成一畫也，必具虔誠之信心，屏外來之俗念，固非率爾操觚之可比矣。

古代印度美術家，爲一種特殊之職業，印度國王，每年支出定額之俸給以畀之；甚且免其地租，使得專心於藝術；故美術家類皆窮年兀兀，屏絕生事，以練其技巧；且更不求聞達，惟以技術自娛，人世之富貴利祿，皆非所慕。美術家既不與社會相交際，社會亦不知有美術家之姓名，譬猶悟道之高僧，避世之隱士，其高尚之生涯，固非俗人之所能夢想；印度之美術家，亦猶是已；惟其外緣既絕，志慮純潔，故其技巧乃有獨得之長；印度美術家，名不見稱於史乘，而其技術獨冠世界者，職是故也。

印度美術思想之特點，在能描摹物質之內象。印度之繪畫，其長技在於不寫物

質之對象，而寫物質內部之情感。昔意大利著名美術家列阿納多（Leonardo da Vinci）嘗曰：繪事之長技，在能傳出物質之精神。印度之美術，實深得傳神之旨。近世未來派畫家，以能傳神爲貴。若數千年前印度美術家之技術，固今日未來派所求之不得者也。

自回教徒入占印度後，印度美術思想，爲之一變。回族美術，略重寫實，與印度稍有不同。回族諸王，多好建築，今日印度所遺之古代大建築物，多爲回教王所建。亞格刺（Agra）地方所建之泰奚馬哈爾宮（Taj Mahal），其工程之闊大，爲世界所僅見，此卽回教王沙日罕（Shah Jahan）所建者。其中雕刻繪畫，允推傑構，惟其規模謹嚴，與歐洲美術，頗相類似。至其刻劃細膩，又似得日本美術之神髓者。

自英國占領印度後，歐洲寫實派之美術，盛行一時。印度青年，讀歐西之文，習歐西之學，於祖國國粹，敝棄無遺，甚且詆國學爲野蠻，不屑聞問。近代印度王室，及公共地方，各種建築，皆模擬歐式。繪畫雕刻，悉尙西洋派。舊式美術，已無人過問。冠絕

世界之印度美術，漸有滅亡之懼。曩者英政府在加爾各塔建設美術陳列所一處，美術專門學校一處，以哈佛爾（Thorp）氏兼理其事。當初創時，美術陳列所中，所藏皆西洋畫，印度畫則未有一幅；經費亦甚少，每年開支僅一千元；美術專門學校，則以輸入西洋美術於印度為宗旨。印度青年學生所習者，皆歐洲寫實派之繪畫，習之既久，遂生崇拜歐風之觀念，視本國美術為卑鄙不足道。印度古代美術，自是遂有淪亡之憂矣。

雖然，學術者，人類之公物，非一民族一國家所得而私者也。哈佛爾氏自經研究印度美術之後，亦深悔前此之誤，乃幡然變計，改革學校課程，盡易西洋美術為印度美術，美術陳列所，亦增購印度名畫多種；苦於經費不足，則售去其舊藏之西洋畫，以購印度之古畫。其時印度青年，已濡染西洋派之美術，起而反對，印度各地報紙，亦紛紛攻擊哈佛爾氏，則夷然不為動。已而印度青年，漸知舊物之可寶，新聞記者，亦挫其爭鋒，印度美術思想，賴哈佛爾氏之提倡，遂為之大變。後學多浸潤此旨，

漸有復古之風。哈佛爾氏之勇於改過，誠有足多者也。

當此印度美術復古之潮流中，乃有名畫家亞伯寧特賴納斯台峨爾（Abnindranath Tagore）者，挺生其間，誠足爲近世印度美術界生色不少也。亞氏爲印度大詩人台峨爾之從弟，亞氏之從兄，爲天生之詩才，亞氏則爲天生之畫家。亞氏自幼卽嗜繪畫，曾肄業加爾各塔美術專門學校，爲校長哈佛爾所賞識。爾時校中所習，尙爲西洋畫，哈佛爾盡以祕竅授之。亞氏習西洋畫既精，乃改習印度畫，閉門自習，業大進，深得古代美術之三昧，以爲西洋派不如也。時哈佛爾方提倡印度古美術，亞氏遂以畫學著名於世。迨後哈佛爾以事去職，亞氏繼任美術學校校長。復以提倡古代美術爲宗旨。今日印度美術之絕而復活，亞氏之力，居其泰半焉。

亞氏爲今日印度第一名畫家，彼非特擅長畫學而已，其人品之高潔，理想之玄深，亦爲常人所不可及。上文已言之，古代印度美術家，無不具有純潔之宗教信仰，其高尚之繪畫雕刻，實足代表其作者之人品，此印度美術之所以冠絕於世界歟。

亞氏所作以宗教畫歷史畫居多，其最著名者爲沙日罕王之彌留。沙日罕爲印度歷史上著名之國王，王后泰奚氏爲王所眷戀，后早世，王不勝悲悼，乃建一泰奚馬哈爾宮，以爲紀念，計用工人二十萬，歷時二十載而後成，其閎麗可矣。後王雖續娶，終不能忘情於前后，迨彌留之際，命移其寢牀於宮門，俾得遙望泰奚馬哈爾宮，以稍慰其垂盡之情思。觀亞氏所繪圖中，沙日罕王奄臥牀上，目矚遠處之泰奚馬哈爾宮，面上表示無限悲傷纏綿之狀，其續娶之后，坐侍於旁，玉容沮喪，櫻脣微怒，若感前事而生妒念者，明月爲黑雲所掩，隱約照見泰奚馬哈爾宮之巨影，令觀者頓起無限之惆悵，苟非名手，安能有此乎？

今日印度美術界，已開一新紀元，國中青年，以美術聞名者，不乏其人，歐美學者，亦漸承認印度美術之價值。有慕古爾 (Mukul Chandra Dey) 者，爲亞氏之高足，去年隨台峨爾氏至美，以其繪畫介紹於新大陸人民，大爲彼都人士所稱許。印度美術家，近更在加爾各塔，設東方美術學會，集青年雕刻家畫家音樂家，共相切

礎，而以亞氏爲會長。該會成蹟品，曾有人送致歐西，巴黎報紙，評爲美術界之傑作。總之，世界學術界，決非歐美人士之所能獨占，東方之學問技術，固有超越歐美之上者。今日印度之文學美術，已漸爲歐美學者所稱許，後日之發展，正未有艾也。

建築之柱頭

華 林著

美術經過之陳迹，關係於一代文化之進步，考諸歷史，顯然可徵。太古之民，革衣石斧，散見於荒榛棘野之間；由石器時代，而至於銅器時代，再至於鐵器時代，其間所留之遺迹，搜諸古塚，石穴，殘碑，斷碣之中，亦可發現古代幼稚之文明，而與當時之人種，風俗，地理，歷史，皆有密切之關係；故美術上所謂『樣式』(Style)若考究其原因，而切定其進化之程序，其中互帶關連，影響及於社會全體。歐西風化，原於希臘羅馬之文明，希臘羅馬又受埃及波斯之傳輸，統括之論，豈易言哉。今姑從建築一部分中，再分析言之，聊以供獻美術上之常識，引起研究美術之興會云爾。

美術上以建築爲最繁，其他如彫刻，繪畫，裝飾，音樂，詩詞，歌舞等，以科學方法，分析論之，固非易事，而建築之工作，更爲浩大；如雅典之大建築爲『巴代弄』（Parthenon），爲世界最著名之工程，其間不知經過若干之時期，經過許多美術家之手；世界學者著書專論『巴代弄』者，已不下數千百卷。其最著名之彫刻家爲非地亞（Phidias），在紀元前四百餘年，其彫刻散見於倫敦及巴黎博物院中，爲世人所愛寶，然其中許多之彫刻品，尙不詳其人，豈非氏一人力哉。又如羅馬之大建築，爲『聖避艾』（Basilique Saint-Pierre），其經過許多著名之建築家萃若干之人力而成此偉大之奇觀。當文藝復興時代最著名之美術家，如彌蓋郎（Michel-Ange），後鶴佛（Raphaël）皆從事於此。其他著名作家，不可枚舉矣。總之，一種建築物，非專門研究之，不能得其詳，又豈片紙千字所能盡悉哉。茲就柱頭而分析言之。尼羅河畔，爲天然富饒之區，高原肥沃，埃及之民族，繁殖其間，自有歷史以來，已在紀元前五千年矣；今人旅行該地者，見開那格（Karnaak）之殘迹，橫當尼羅河流域之中。

樞又爲兩岸之高原其建築物之偉大亦可見古代民族之興隆憑覽追弔流連悲歌，有不能已於懷者。其柱頭樣式甚多，大要不外罷必須 (Papyrus) 及羅居斯 (Lotus) 之草葉及其花莖。埃及人多喜以文飾其建築物也。此種柱式美術家多模仿之，繪畫中亦現其美觀。

希臘之柱頭，約分爲三：

(1) 多利格 (Ordre dorique)

(11) 意臥利格 (Ordre ionique)

(111) 過寒旦 (Ordre corinthien)

第一式，則爲圓形；第二式，則爲圓捲形；第三式，則爲耶剛代 (Acanthe) 之草葉；然此種草葉，隨地而異，其式亦有多種也。在羅馬建築，另有混合式 (Composite) 卽用意臥利格及過寒旦兩式合并而成也。如巴黎之建築物，多模仿希臘或羅馬樣式。其最著名之教堂，爲怒特母 (Notre-dame)，卽戈第格 (Gothique) 式之建

築。但就建築進化而言，可分爲三時期：

(一) 古代……埃及

(二) 戈第格……希臘

(三) 復興時代……羅馬

美術家常云，希臘多創造，羅馬爲再生；在戈第格之後，則爲羅馬復興時代 (The Renaissance Italienne)。法國建築，至十九世紀，皆爲返古現象，而特別創造者頗少。當法蘭西王佛蘭梭勿第一及路易十四再至拿破崙第一時，其間輸入羅馬希臘埃及之文明，法國之文化，爲之一變。其他如繪畫詩詞最受革命之影響，而有特創之藝能。近代雕刻，亦趨向於勞動生活；至於建築式，至十九世紀末葉，始略變更焉。

凡爾賽宮 (Versailles) 在巴黎之西郊，叢林秀木，清雅宜人，而大理石之塑像，排列翠綠叢中，愈現其潔白可愛。行宮之左方，林中有大理石之列柱，爲希臘意臥

利格之式，間隔有噴水池，中立一座大理石之塑像。其他如『石杯』亦爲裝飾之美品，愛情之亭。離行宮約數里，四圍叢翠，旁有池沼，而潔白大理石之圓柱，亭立綠陰林中，特現異彩。亭中模仿希臘之古雕刻，爲愛情之神，亦爲大理石所製。此等建築，供帝王之娛樂，一旦革命，則變爲公共之建築。故凡爾賽行宮者，美公園也，帝王不過供一時代美術之犧牲而已，何足論哉。而今聯盟協商之和議，毫無價值，風雅之區，又爲之減色矣。

巴黎城中，有一蒙梭之游園（*Parc Monceau*），池塘之旁，排列古式之圓柱，點綴極雅致，其柱頭爲過塞且式，美麗無倫，殊可玩也。其他建築之柱式，如峨北鶴（*Opéra*）大戲院，亦壯觀也；此院爲法國最著名之建築，自一八六一年起，至一八七五年始成，費銀三千六百萬，爲音樂博士院，誠文化之府庫也；其中雕刻甚多，皆當時名作；所演之戲爲舞劇及文學佳劇，惜乎其價較昂，往觀者皆紳商富豪之輩，平民無與焉；此種建設，仍不得謂之爲公共建設也。

以上所述，不過歷舉二三建築，以證明柱頭之樣式，而略加評論而已。但此柱頭之變更，隨時隨地不同，如波斯建築，以牛形爲柱頭，可見當時人民以牛力爲大，故用之裝飾；如古代有用女子或力士爲柱形者，亦可見其人情之趨向，而別文野之差耳。總之，美術之工作，非僅在物質與構造，須有意念與情感。上古之民，望海洋之蒼茫，而悟平線；見森林之高聳，而明直行；點曲之差，無非感觸自然，而生美術之觀念也。即就柱頭而言，其樣式之不同，皆與人種風俗有關，絕非偶然者也。近來科學進步，世界爲之改觀，美術亦因社會之關連，而產生一種革命之活動，即脫離宗教政府之關係，而別爲社會公共之建設也。是所謂美者，不離真與善耳。

勝清畫概

无逸老人述

從來藝術之盛衰，與氣運之隆替，其關係至爲密接。清以八旗鼎定中原，開國後，又降服諸酋部，武功陵轍一時，而其宏規鴻模，儼然植久安長治之基；藝術界亦放異光彩，燦然可觀。繪事之盛，直一振積頽而上，與宋元分庭抗禮；其間固由遺老之善爲提倡，而清廷右文之效，尤不可沒也。康乾諸帝，以聰明絕世之姿，御宇數十年，而經意者，不在武備而在文事；蓋其深以韃靼蠻悍之俗，爲文化之梗，不得不假手於漢人之學術，以導其開明；一方又應元覆轍，知漢人非純恃武力所得羈縻，而使耽文藝，則日事所業，漸忘於種族之痛，柔以化之，固無上之妙策也。以故佩文名齋，

畫院重置，文人藝士，禮遇有加，而時之遺老，亦多一意於繪事，以泉石之光陰，探六法之奧祕，其幽逸之致，自盎然縑素間，而雅見重於士林，一時演爲風氣，從事渲染，好尚同深，况更得主上而一推崇之，有不人材輩出，而窮極前賢之所造詣者耶。惟昇平之世，足以培養藝術家，觀乎此則又洵不誣矣。

繪事既盛於有清，而其分門別戶，衍派繁多，欲一研究之，自非易事；今試就諸大畫家中，推其何者足爲清畫之代表，世當無不以大名鼎鼎之三王對。吾以爲烟客（王時敏），元照（王鑑），石谷（王翬），而外，若麓台者，其落筆熟不甜，生不澀，淡而厚，實而清，深得大癡（黃子久爲元四大畫家之一）形神，宜並與其列而稱四王。四王外則吳漁山（吳歷）之出入南北，魄力雄偉；惲壽平（惲格）之胎息宋元，氣韻超逸；又允推爲代表的大家者也。是六人者，繼往開來，於有清藝術史上，可稱爲功臣，爲畫聖；就中王石谷所造尤獨深，畫分南北兩宗，南宗始自王右丞，北宗始自李思訓，非以山川爲之界，而自大相逕庭；明唐子畏輩法北而肖南，人以爲

南北匯合之朕兆，而不知竟其功者，乃石谷也。石谷號耕烟外史，又號清暉主人。童年運筆，已自不凡，及長受業於烟客，元照烟客嘗歎曰：此烟客師也，乃師烟客耶。元照亦以垂老及見石谷爲幸。憚壽平擅山水，至改寫生以避之。夫石谷之畫，亦猶人耳，其不猶人者，實取南北兩宗一爐而合冶之，擷其神髓，而不落其窠臼，儼然開清代種種畫風，是雖石谷生平之大成功，亦卽有清藝術史上之一大特色也。若烟客，元照刻意摹倣董思翁之作，董爲南宗傑出人物，二王生與同時，故於董爲近。烟客號西廬老人，世有謂得一峯正法眼藏。元照號染香菴主，沈雄古逸，亦工纖細。而麓台者，卽烟客孫也，匪特深諳六法，而其鑒賞之精，尤獨具隻眼。嘗受命著佩文齋書畫譜，兼收博採，蔚然大觀。漁山號墨井道人，與石谷俱出烟客門下，其所作者，雖與石谷品格不同，而神韻則一。麓台稱以所造不在石谷下，非過言也。顧石谷之名滿天下，而漁山寂然無聞，吾嘗揣其原因，石谷以南巡圖受知主上，厚賜榮歸，時人爲之歆動，而漁山年垂老邁，依然落魄江湖，蓋不求聞達於當世，固漁山之始願也。以

故人之求石谷者，輒飽所欲以去，而漁山則無不知其傲岸成性，雖深稔其繪事之特出，而終莫敢持縑素以請。及今覓傳本，漁山爲獨少，豈偶然哉。彌伽居士，譏其不脫名士習氣，吾謂漁山之不欲自見，是其不好名處，譏漁山者，失之小矣。惲壽平號南田，觀所作有署東園生，抱甕客，白雲外史，雲溪外史者，皆其自號也。其於畫具有天才，造前賢之勝境，集藝苑之大成；初擅山水，以恥爲天下第二手，見石谷而改習花卉，開寫生正面，簡潔精確，賦色明麗，天機物趣，畢集毫端；今人爭寶其寸縑尺素，良有以也。南田嘗語人學畫之旨，根於宋以通其鬱，導於元以致其幽，躡於明以資其媚，闡微洞奧，其所蘊蓄者深，從可知矣。綜上所言之六大家，不謂其一崛起於康熙間，更局於大江南部。惲壽平，武進產，固自別立爲常州派。而烟客，元照，太倉人。石谷，漁山，常熟人。又以婁東派（太倉），虞山派（常熟）爲當世所宗，且羣推爲畫之正統。若浙江派，江西派，閩派等，皆非所比。豈山水鍾靈，誠有其事，而又以江南爲獨秀耶？此六大家外，吾於康熙時代，有二釋焉，亦甚推崇之一：爲道濟，字石濤，（其

自號甚多，故所署款清湘道人、苦瓜和尚、瞎尊者、大滌子等不一。一爲髡殘字石谿（白禿，殘道者，皆其自稱）之二釋者，特具一種變徵畫風，足以代表明末清初奇逸之氣，其發爲山水也，個人性之反映，躍躍其間，有非他人所容易學到；近人稱石溪沈著痛快，以謹嚴勝，石濤排稟縱橫，以奔放勝，爲言似猶未盡切著也。石濤之畫，烟客、麓台既已盛稱之矣，而人之於石溪，似有所未足；吾讀石溪之畫，絕不作枯樵豎拂惡套，而其論畫遺稿，精警處類非俗子所能道其隻字，石溪又孰得而少之耶？

其次陳洪綬，蕭雲從。洪綬字章侯，號老蓮，國變後，自稱悔遲，善描古代人物，其力量氣局，超拔磊落，在仇唐之上。雲從字尺木，號無悶老人，工山水，頗饒逸趣，其於采石太白樓圖、匡廬峨眉、泰岱、衡嶽四大名山，世稱絕作。二子之爲畫也，不肯落人窠臼；當時思潮尙變，故於畫風亦有然。內藤博士稱陳蕭之畫，傳於日本，祇園南海得之大雅堂，且因是而學夫南畫，開日本人南畫之始。其次如龔半千（卽龔賢），呂

半隱（即呂潛）戴雁阿（即戴本存）等，善承明末畫風，疎曠淡雋，似有得於西洋畫法，而具有一種之印象派。若顧殷，朱大耳，徐俟齋，姜實節，則以淡泊高尚之懷，運清爽幽逸之筆。倪高士云：作畫不外寫胸中逸氣耳。三子庶乎近之。

康熙名畫家大率盡乎此，而項奎，查士標，顧大申，王武，程邃，文點，羅牧，高其佩，禹之鼎等，又各具特長，承先起後；畫風自康熙而之雍乾，此數人者爲之關鍵，要可稱爲康熙時代普通畫家之代表。就中王武即勤中，所寫動植，信筆渲染，皆有生趣；自南田出，名爲所壓。堯峯猶以比之陳道復，陸叔平諸先輩。羅牧即飯牛，善描田舍粗荒之趣，自成一派，與婁東虞山迥然有別。高其佩即且園，指頭生活，卓然不羣，所畫人物，花卉，翎毛，魚龍，奇情異趣，信手可得；惟其生長於鐵嶺，未免帶有滿洲氣，而一種超邁之天姿，縑素間躍躍若見焉。禹之鼎即慎齋，爲肖像畫大家，明之肖像畫，已受西洋影響，慎齋獨力追前代作家，保全舊時面目，且不肯襲人糟粕，其白描有不受法公麟者，洵可傳之作也。

數雍乾時代之名家，有黃鼎、沈宗敬、楊晉、唐岱、蔣廷錫等，一承康熙畫風，而脫却明季範圍。黃鼎、唐岱俱爲麓台高足。黃鼎字尊古，所造尤深，殆躋於大家之堂；薛雪一瓢詩話，稱其作畫，正處精神多於側處渲染，近處位置又從遠處襯貼，濃不傷癡，淡不嫌寂，可謂美之備至；而沈歸愚文鈔又與石谷相提並論，以石谷看盡古今名畫，下筆有成處，尊古看盡天下山水，下筆有生趣，合並稱爲大家；雖然，尊古之山水，固不愧稱爲傑作，若以視石谷、沈雄秀逸，兼有其長，無一筆無來歷者，又未免遜之遠矣。唐岱字靜巖，曾爲畫院供奉；畫院者清廷之欽定畫所也，於畫道三折肱及高官之擅畫者，集於其中，從事渲染，以娛君王之眼觀；以故畫院所作者，多細密而乏雅趣，別成一種風格；靜巖獨具有清逸之氣，不可謂非鐵中錚錚者矣。沈宗敬號獅峯，筆力古健，佈置幽雅，水墨青綠，俱爲可觀；傳南宗衣鉢，獅峯其可無愧色乎。楊晉字子鶴，出石谷門下，形神逼肖，得未曾有，其不敢越雷池一步者，蓋直以石谷爲當代之董巨也；惟其畫牛則又獨工，俯仰飲息，窮其神態，夕陽芳草，郊牧之風宛然，有

非近人所敢望其肩背者矣。蔣廷錫號南沙，以逸筆寫生，或奇或正，或率或工，或賦色，或暈墨，一幅中恆間出之，而自然洽和。南田後無此能手，其仍不能奪南田之席者，以生機之較遜，實則南沙爲天才所限耳。他若李世倬，王昱，張庚，張鵬冲等，亦一襲康熙間氣味，頗足名世。專就乾隆一代言，則錢載，錢維城，潘恭壽，尹錫等人，足稱爲作家之代表。此時畫風又一變，蓋思想界隨時流動，康熙儒術局於宋，乾隆則力闢之，繪事亦蒙其影響焉。第以山水立論，向之所尚者，山之深，谷之邃，一若不使人驚心動魄不止；乾隆諸作家則描寫平凡，務取景於人人心目間，其實如是最足耐人尋味，使人一一首肯。畫之不以技巧爲主，而以印象爲重，不以筆力筆意爲重，而以發現心境爲主，固乾隆時代之特色也。金冬心，鄭板橋，之二人者，其反對技巧爲尤甚，不特於畫爲然，卽其書法亦不肯苟同習尚。王玖爲石谷後，王宸爲麓台後，祖傳家學，宜其一返康熙面目；然所作者實不類石谷麓台；思想界左右之力，不其偉耶？乾隆之張宗蒼，又以具大規模大魄力，驚動一世；置身畫院，而不受其圓熟之沾

染，乾隆帝最賞識之；其未入畫院時，已卓然大家，故所作與長育於畫院者不同力。振敵靡，饒具古風；至近人有謂捨張宗蒼，乾隆時代之畫無足言者，雖近偏見，而其爲可傳之作，究不可沒。同時有鄒一桂、董邦達、董誥、張若藹者，以高官入爲供奉，卽純然有畫院風；乾隆帝竺新，而畫院所作類參西法；其最有名之鄒一桂、百花卷、清古治豔，在綿密寫生中，可稱絕作；而其手法色彩，傾於西洋畫，實居多焉。

乾隆時又有沈銓者，號南蘋，寫生妍秀，不失能品，扶桑之民，得其一紙如千金；南蘋曾躬赴長崎，應幕府之徵；初日人專取法於明邊景昭等家，至是畫風一變，有應舉諸大家出，南蘋之感化力爲足驚也。

近人所稱爲袁派畫者，卽產出於乾隆時代；袁雪、袁江、袁燿輩，由北京入手，而參考西洋寫生，著爲寫實一派。東瀛嘗謂德川末年有文晁之正統畫派，與廣重之浮世繪畫之二者，袁派實介乎其間，似文晁而少氣力，似廣重而不帶關東色彩云。又有上官周、黃慎等，亦屬於此派，以描寫人物爲主，康熙末年，上官周已著聲聞，黃慎

則起於其後；西洋鑑賞家，每誤爲日本畫，以帶有日本色彩，又與吳春、蘆雪輩所作者，至逼近也；其一種霸氣，實不足以登大雅之堂，惟日人則甚寶重之。

嘉道而後，大體承四王畫風，其於麓台爲尤近。就四王而較其巧拙，當以麓台爲最拙。彼惟其淺，故較有趣味，較有可愛之處；蓋精巧之至，難免匠氣，而能如石谷之備極精巧，而不傷雅趣者，天下有幾人哉。麓台之溫粹清秀，擺脫一切匠氣，可謂苦心矣。道光之末，外患內訌，交相洊至，藝術一途，激於世變，難以發雄壯激越之音，時之詩文，固亦不衰；然書畫之盛，必當世昇平，涵養優游，資其揣摩寫作，世亂而少畫家，理當然也。洪楊之亂，五十餘年，顛沛流離，最足以芟除畫家種子。獨有湯貽汾者，拾前代之緒餘，而一意力學，似於嘉道輕妙清雋之氣風，而更加疏宕之力。他若戴熙亦自不凡，力圖一返盛清畫風，惟其悲壯之概，與亂世應絃合拍，以視四王、吳、惲、狹隘立見。此二人者，終亦殉於洪楊之亂。次則有沈宗騫、秦祖永二人，奮然以畫論家摹臨古人舊作，其曠逸多足傳。降而至近今，幸有王素、趙之謙、張熊、任伯年、顧若

波、錢吉生、陸恢等，不愧稱爲作家，又足以代表同光畫家。就中若趙之謙者，具有非常天才，其所畫卓拔有特色，蓋純然印象派也。之謙且以金石家著名，書亦近世卓然一大家也。以北碑派稱完國山人後勁。大抵臨北碑者，鮮能全脫唐人氣習；之謙則不然，書畫兩途，皆能脫略常套；書則十分吞納北朝人性質，畫則目空前作，獨自標榜印象的趣味；所寫花卉長卷，人多寶之，宜矣。又若顧洛、姜堦、余集、改琦、費丹旭、湯祿名等，工於仕女。自來美人畫之於人物一門，雅爲世所推重，而盛於嘉道間。湯祿名爲貽汾之子，號樂民，作法與明季不同。改琦、費丹旭，其淡素尤不類仇唐。在昔康乾、襲十洲遺風，纖麗柔媚，富於表情，至是一掃習氣，開美人畫之新格；則又盛清與晚清畫風不同之點也。光緒以還，以畫爲普通學科；而舊法浸失，精於新法者，又類不可多得。嗚呼！藝術之與氣運，息息相關，晚清無一傑出人材，豈非氣運陵替使之然耶？