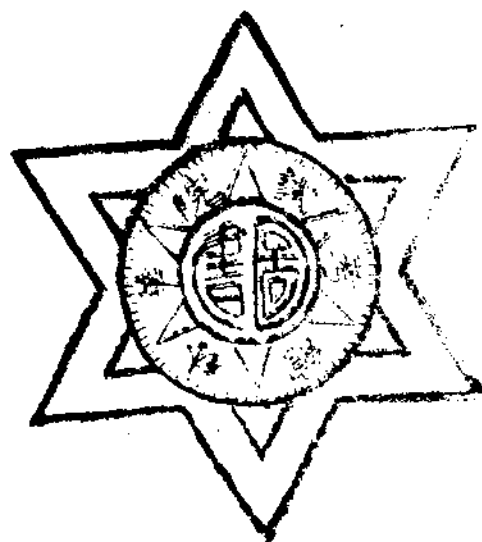


中國美術會季刊

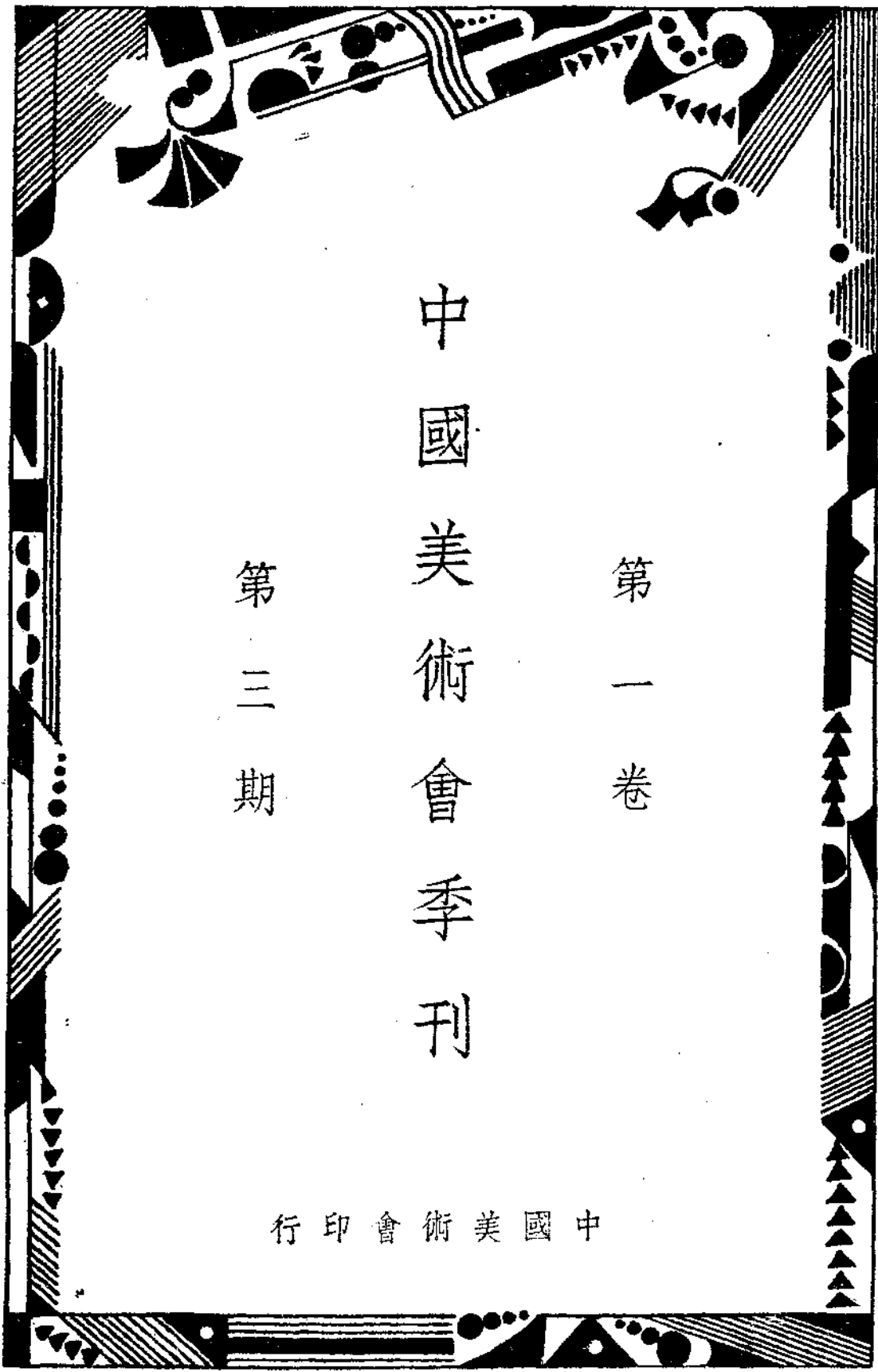
第一卷 第三期

8



中華民國二十五年九月一日出版

中國美術會印行

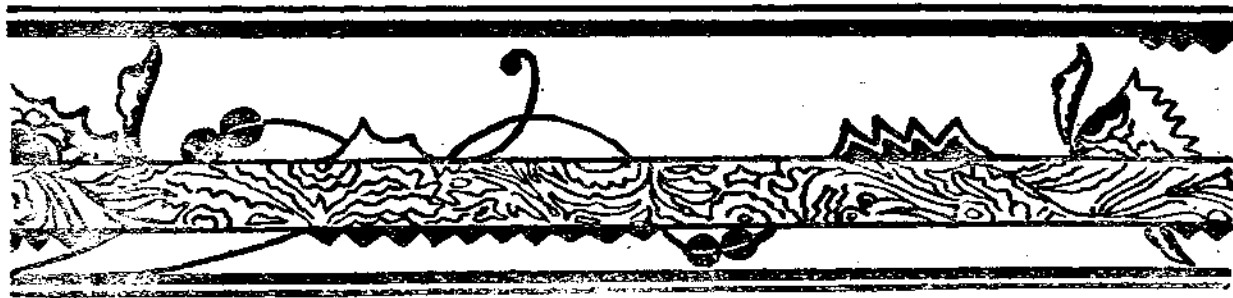


中國美術會季刊

第一卷

第三期

中國美術會印行



目次

封面.....

陳之佛

插圖

山水.....	石	濟作
驛驢圖.....	金	慶作
古木高閣圖.....	文徵明	作
蓮石.....	八大山人	作
古松.....	梅瞿山	作
竹石.....	鄭板橋	作
風雨圖.....	夏	珪作
松下人物.....	戴文進	作
米芾拜石.....	任伯年	作
尺牘.....	王陽明	作
百祿壽客.....	沈南蘋	作
聖母子像.....	斐利尼	作
被判罪者.....	米克朗基羅	作
土耳其浴室.....	盎格爾	作
酒神祭.....	魯本茲	作
主教柏拉維辛諾像.....	葛爾格臘柯	作
塔威拉肖像.....	葛爾格臘柯	作
浴後化粧.....	台	加作
花.....	呂諾阿	作
刈草人.....	梵	高作
勞働婦人.....	高	更作
橄欖樹.....	莫	內作
足球.....	洛	德作

論文

國畫理法論.....

龍鉄崖



繪畫的鑑賞和批評……………汪亞塵
關於我國中小學的美育……………張安治
再論「詩」與「畫」……………章毅然

研究

從解剖學上推想到埃及和希臘諸作家……………許士騏
繪畫的分水嶺——印象派……………陳影梅
國畫色彩雜談……………尙其達
國畫創新應取的途徑……………王顯詔
繪畫與攝影……………王潔之
論氣韻……………馬振麟
波斯的小形畫……………陳之佛

介紹

西班牙派大家藹爾格臘柯……………糜春暉
卷首插圖所列國畫十家小傳節述……………雲翁



書家陳曉耘先生.....龍鉄崖

調查

中國文藝社的幾個小小藝展.....陳曉南

日本洋畫界狀況.....覺也

藝術雜談

西洋畫之中國畫化.....豐子愷

美術館之重要工作.....李竹子

期望中國美術會担負起牠更大的使命.....張沅吉

對於商業美術的意見.....黃世華

應如何發展我國的工藝美術.....陳之佛

插圖

古代之美術工藝

現代之美術工藝

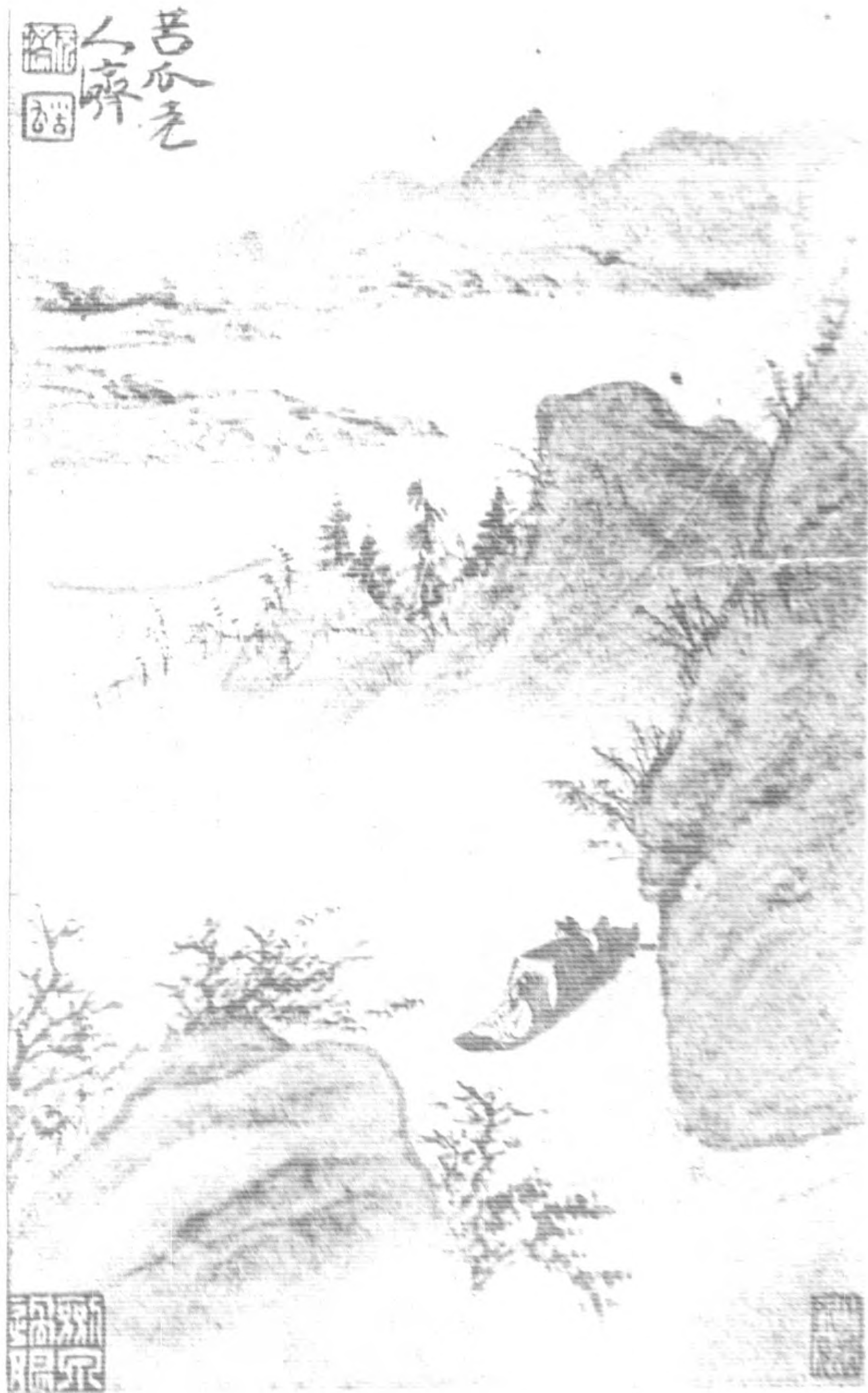


藝壇消息

附錄

中國美術會會章

會員通訊錄



此物之性，其味苦而甘，其性平而温。其功能治一切之病，其效如神。凡患此病者，服之立愈。此物之性，其味苦而甘，其性平而温。其功能治一切之病，其效如神。凡患此病者，服之立愈。





竹 蘭 梅 松





八大山人作

古 松

梅 里 山 作



西伯度餘是石花作白龍鱗一河魚
 深於田宜處瑞別香利
 梅里山梅清

風雨圖



風雨圖





大正十一年
九月...



尺

五...

祥定書宮上於鏡早覽可成
告史由胡行由好寫其美
可令一...
昔慢之時...

保老先...
お意...
勉勵...
下...
...

惟...
...







波判罪者

米克朗基羅 (Michelangelo) 作

聖母與聖子像

聖母與聖子像



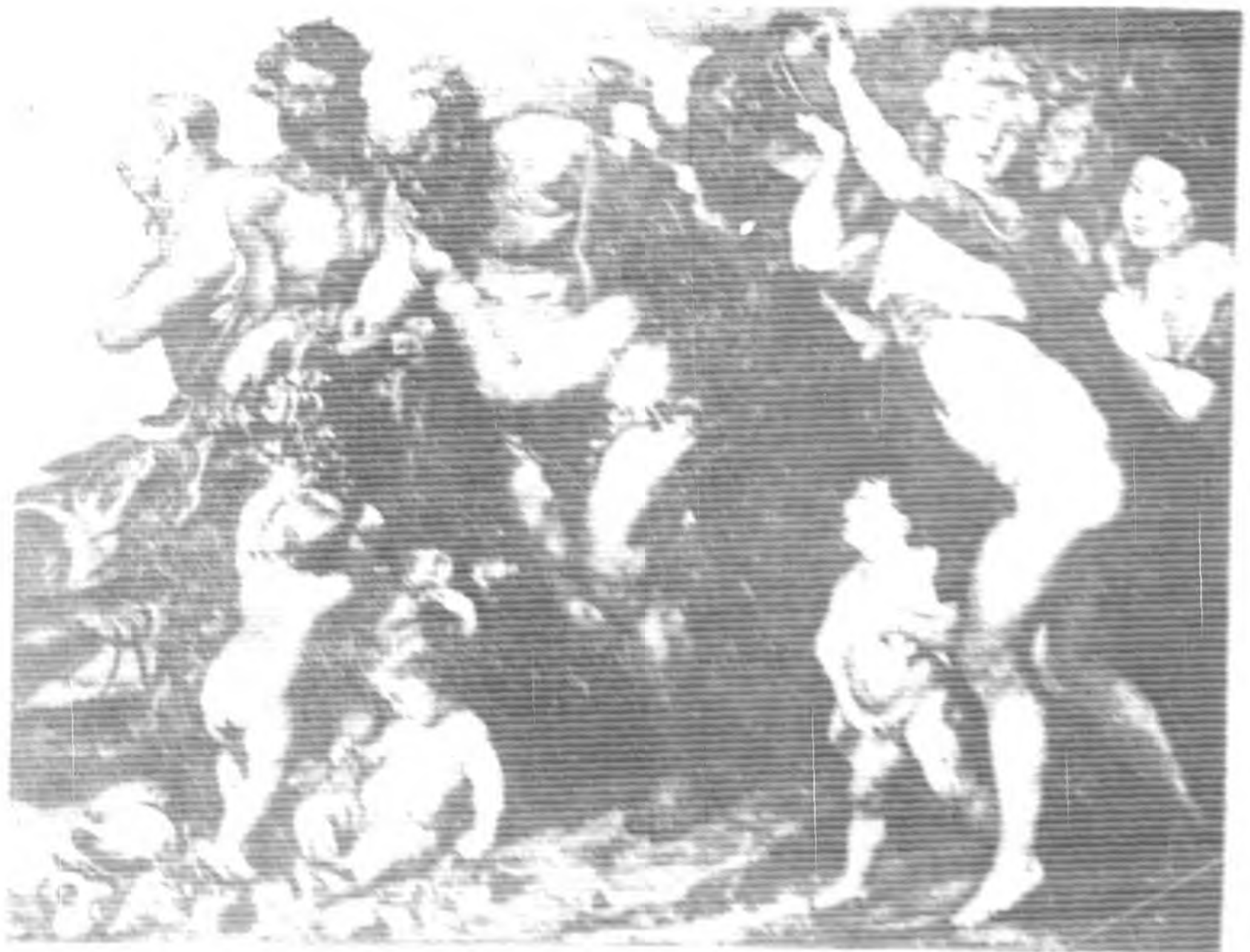
土耳其浴室

土耳其浴室 (Indres) 图



酒神祭

酒神祭 (Rubens) 图



主教柏拉維辛諸肖像

詩爾格羅柯作



主教塔威技肖像

詩爾格羅柯作





浴後桂化

台加(Degas)作



花

呂諾阿(Renoir)作

刈草人

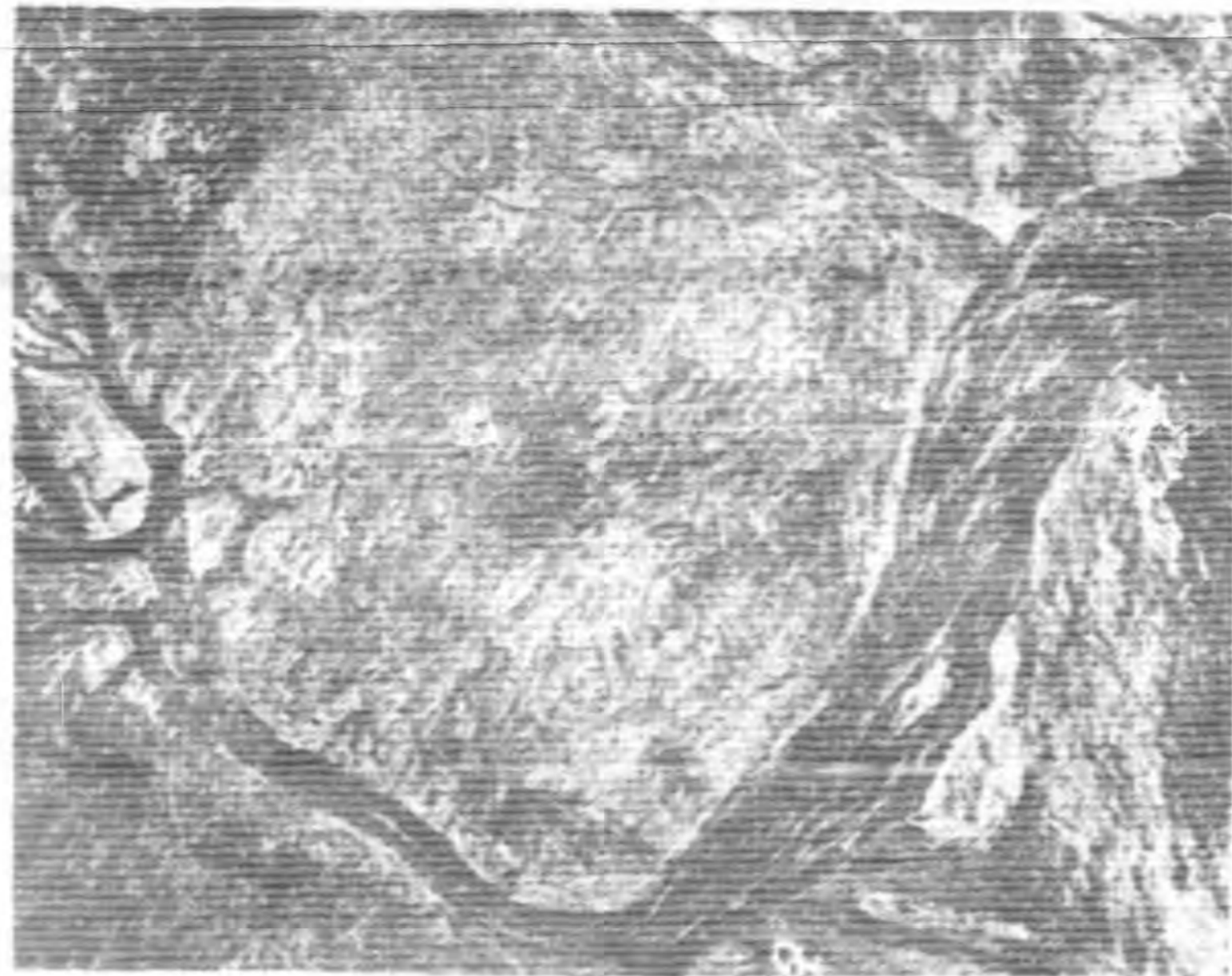
梵高(Van Gogh)作



勞動婦人

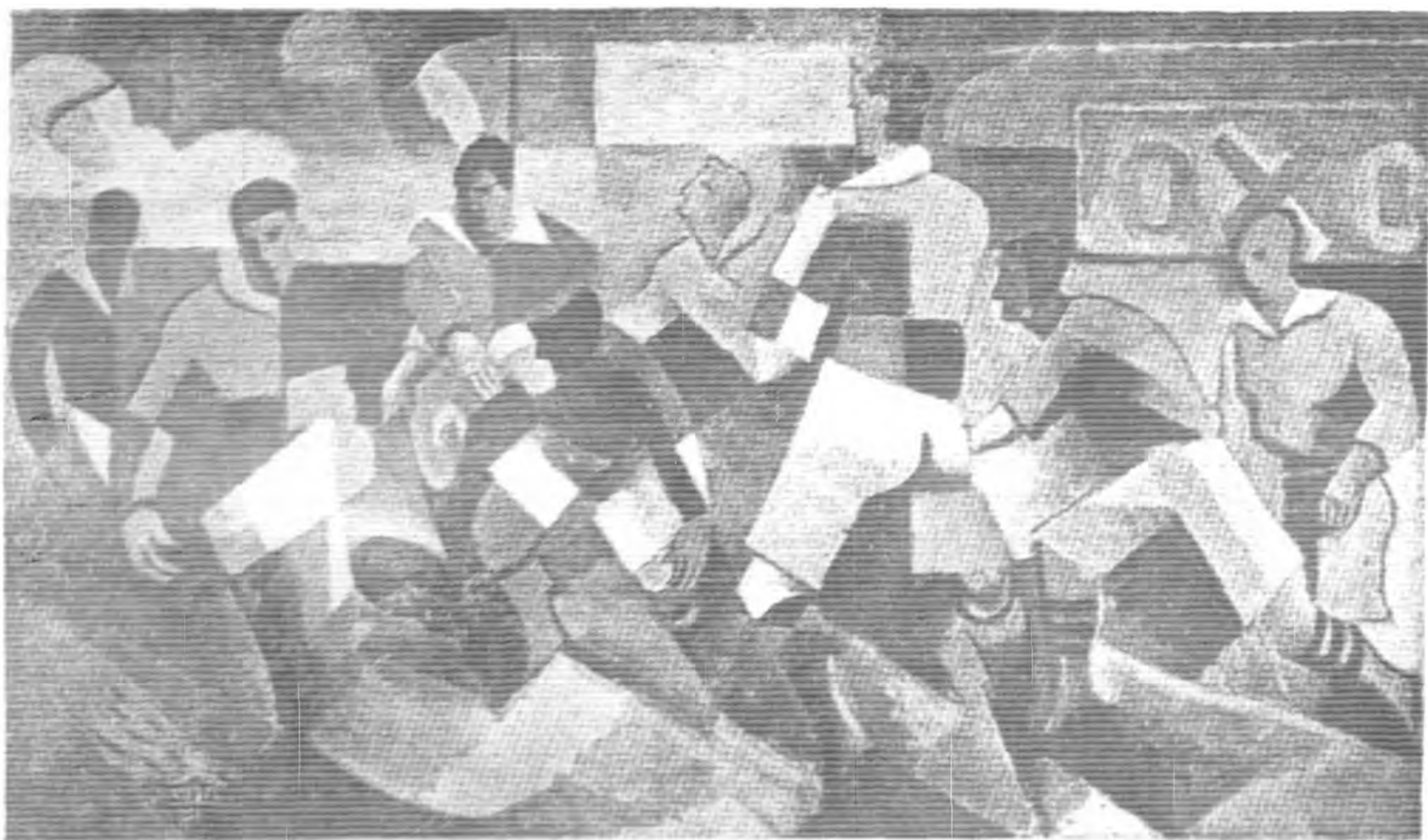
高更(Gauguin)作

橄欖樹



莫內 (Monet) 作

足球



洛德 (Lhoté) 作

論 文

國 畫 理 法 論

龍鐵崖



畫無所謂法也、惟理而已，準諸理而運諸筆，爲之應物象形，傳神傳彩，以曲盡其態，而法立矣，法何立？立於理，理者衆法之所本也，山川人物之秀錯，鳥獸草木之情狀，池榭亭臺之矩度，風雲雷雨之變幻，以及岳峙淵渟，蜃樓海市，鳶飛魚躍，虎嘯猿啼，舉凡形形色色，事事物物，雖則千差萬別，然持一理，可以決之。故天生神物，聖人則之，天地變化，聖人效之，天垂象，見吉凶，聖人象之，河出圖，洛出書，聖人則之，其道一耳。窮理以盡其致，以無法而生有法，以有法而貫衆法，則畫無不宜，形無不肖也。若昧於理，而專以法是當，則膠柱而鼓瑟，縱有成法，其必轉爲之障，是自縛心靈之道，所謂不揣其本，而齊其末，未見其可也。蓋理本諸物，法立於己，理爲體而法爲用，理有定而法無窮，通天下之變，見天下之動，惟理足以賅之，法可廢而理不可移者也，子輿氏有言：徒法不能以自行，易曰：形而上者謂之道，其斯之謂歟。

夫畫者，象其物形者也，探頤索隱，窮神知化，象其物宜，而擬諸其形容，得於心，應於手，命意布局，摹景傳情，顯露隱合，曲直方圓，以盡萬物之動態，以適自然之幽情，言技則惟妙惟肖，言藝則繪影繪聲，畫之能事畢矣。神明變化，若出天授，有莫

，託興於毫素，固無法也，未嘗不衡之於理，理明矣，未嘗不闡之於法，既竭心思焉，繼之以探討鑽研，而理不可勝用也，既竭腕力焉，繼之以規矩繩墨，而法不可勝用也，是以揮毫落紙，而用無不神，法無不備，理無不入，態無不盡也。

知其然而然者，非真天授也，迺別有會心耳，然則畫可不學而能也，濡毫伸紙，信手仿造，東填西補，任意創作，便謂之能畫可乎？此殆舉一廢百，拘泥之甚者也，奚足以言畫？須知畫者，理法之所組織也，畫無常法，物有常理，法待理而立，理待法而行，言理而法隨之，言法而理從之，明於理必施之以法，了於法必貫之於理，蔽於理，則似是而實非，偏於法，則知其然而不知其所以然，理法不解，畫於何有？古人寄身於翰墨

理之生，生於象，法之立，立於一，象為衆理之源，一為萬法之母，畫者，象徵於天地萬物者也，天地萬物之品類龐雜，非理莫測，變化幽微，非法莫定，陰陽向背，山川之形勢也，錯綜參伍，山川之組織也，風雨晦明，山川之綑縕也，疏密遠近，山川之隱約也，縱橫吞吐，山川之變幻也，濃淡枯潤，山川之映帶也，水雲聚散，山川之聯屬也，蜿蜒踳踳，山川之行藏也，蕭森蒼茫，山川之陶冶也，有靜有動，有開有合，有反

有正，有虛有實，有奇有偶，有賓有主，或衝霄而磅礴，或直瀉而奔騰，或險峻而崢嶸，或潺湲而潑洄，自抒心靈，以寫其龐雜幽微之情，筆墨超乎象，韻趣寓乎筆，參天地之化育，揭萬物之神奇，因一理而衡衆理，因一法而窺衆法，衆理集於一心，衆法備於一手，我本我理，我行我法，則我所得之理法，即古之理法也，謂我師古人也可，謂謂造化從我也，亦無不可，謂我從造化也可，謂造化從我也，亦無不可，畫道止於是矣。

昔人論畫之書，充棟汗牛，最古者無可攷，自南齊謝赫始，以至於茲，存書與存目者，都五六百種，辨其性質，可略言焉，品題名畫者，如古畫品錄，名畫錄之屬，述畫家生平，與其宗派作法者，如圖畫見聞志，畫史彙傳之屬，記載名蹟錄其標題款識跋記

印章者，如清河書畫舫，式古堂書畫彙攷之屬，辨述派別，或自抒心得者，爲畫禪室隨筆、芥舟學畫編之屬，記載題跋者，如墨井畫跋，甌香館畫跋之屬，詮釋畫理，討論畫法，發微抉祕者，如畫學祕訣，桐蔭畫訣之屬，凡所論者，雖各自爲書，可略分類別，然撫拾互證，而鈎貫株連，東鱗西爪，實則紛糅雜亂，漫無統記，以云理法，尤難以類相從，爬梳而條貫之。嘗思舊籍博而寡要，空泛無歸，重法輕理，意不勝詞，不曰，藝進於道，即曰，妙入化機，甚且高談神妙，兼涉禪理，雜以太極陰陽之說，其失一也。尙有諱言規矩，於無法處說法，始能不落跡象，陳義過高，無裨實用，艷詞章而墮艱澀，矜才華而入玄奧，駢拇枝指，牽強附會，真理未解，魔道已乘，其失二也。作者習聞

文以載道之義，陳陳相因，以爲藝通於道，

功同六籍，於是視淺近爲鄙俚，競廣博爲風流，唐突藝術，拘束性靈，而理備法賅，平易切實之書，因屬不少，而積習相沿，言論餘緒，蘊而莫彰，承學之士，無多發明，其失三也。自創造之說起，狂怪粗獷，便稱魄力，燥儉生率，便爲士氣，濃墨厚脂，便標美觀，舍難就易，便成家數，苟簡之風，深中人心，前人之畫理畫法，概無足以當意者，誰復肯鑽研精微，推究蘊奧，以致矯妄過正，積非勝是，其失四也。自歐化東漸，西畫輸入國中，其理益新，其法益廣，而著述益日增，頗多互相發明之處，誠能博采今古，總貫羣說，補弊救偏，擷英咀華，詞取平易，理當切實，融理法於一爐，以成一家之言，則有裨學者，自非淺鮮，然而非易事也。

南齊謝赫六法之論出，學者宗之，六法

者何？一氣韻生動，二骨法用筆，三應物象形，四隨類傳彩，五經營位置，六傳移換寫，是也。五代荆浩又有六要論，一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨，氣者，心隨筆運，取象不惑，韻者，隱跡立形，備遺不俗，思者，刪撥大要，凝想形物，景者，制度時因，搜妙創真，筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動，墨者，高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。二說咸以氣韻爲先，氣韻之於畫，古今學者，聚訟紛紜，莫衷一是，有謂氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者，發於無意者爲上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣，何謂發

於墨者？既就輪廓，以墨點染渲暈而成者，是也。何謂發於筆者？乾筆皴擦，力透而光自浮者也。何謂發於意者？走筆運墨，我欲如是，而得如是，若疏密多寡，濃淡乾濕，各得其當，是也。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是，而忽如是，是也。謂之爲足，則實未足，謂之未足，則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也，然惟靜者能先知之，稍遲未有不汨於意而沒於筆墨者，此一說也。有謂有氣則有韻，無氣則板呆，氣韻由筆墨而生，或取圓渾而雄壯者，或取順快而流暢者，用筆不癡不弱，是得筆之氣也，用墨要濃淡相宜，乾濕相當，不滯不枯，使石上蒼潤之氣欲吐，是得墨之氣也，不知此法，淡雅則枯澀，老健則重濁，細巧則怯弱矣，此皆不得

氣之病也。氣韻與格法相同，格法熟則氣韻全，此又一說也。有謂氣韻生動，與烟潤不同，世人妄指烟潤，遂謂生動，何相謬之甚也，蓋氣者有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣。而又有氣勢，有氣度，有氣機，此間即謂之韻，此又一說也。有謂氣韻生動，以氣爲主，氣盛則縱橫揮灑，機無滯礙，其間韻自生動矣。杜老云？「元氣淋漓幃猶濕」，是即氣韻生動，此又一說也。竊以爲氣韻者，生於理者也，理精而再運之以法，則氣韻得矣，理者質也，法者文也，以氣韻足其理，以形似足其法，有氣韻而無形似，則質勝於文，有形似而無氣韻，則華而不實，然喜工整而惡荒率，喜華麗而惡渾樸，喜細膩而惡簡古，喜濃縟而惡雅淡，以纖巧爲娟秀，以龐擴爲蒼勁，以板滯爲沈厚，以淺薄爲淡

遠，皆足以傷氣韻，此可爲知者道也。六法六要之旨，咸以氣韻爲主，明乎氣韻生動之理，而默契神會，自能各極其妙，固祇一法耳。

畫有十二忌，一爲布置迫塞，二爲遠近不分，三爲山無氣脈，四爲水無源流，五爲境無夷險，六爲路無出入，七爲石止一面，八爲樹少四枝，九爲人物僵僵，十爲樓閣錯雜，十一滄淡失宜，十二點染無法，此宋饒自然山水家法之論也。畫有三病，曰板，曰刻，曰結，板者，腕弱筆癡，全虧取與，物狀平扁，不能圓渾，刻者，運筆中凝，心手相戾，勾畫之際，妄生圭角，結者，欲行不行，當散不散，似物凝礙，不能流暢，此宋郭若虛圖畫見聞志之論也。畫忌六氣，一曰俗氣，如村女塗脂，二曰匠氣，工而無韻，

三曰火氣，有筆杖而鋒鉞太露，四曰草氣，粗率過甚，絕少文雅，五曰閨閣氣，描條軟弱，全無骨力，六曰蹴黑氣，無知妄作，惡不可耐，此清鄒一桂小山畫譜之論也。畫以筋肉骨氣爲四勢，筆絕而斷，謂之筋，起伏成實，謂之肉，生死剛正，謂之骨，跡畫不敗，謂之氣，墨太質者失體，色太微者敗氣，筋死者無肉，跡斷者無筋，苟媚者無骨，此五代荆浩筆法記之論也。畫犯其忌，則病生焉，病之大者，無過於俗，俗有五，曰格俗，韻俗，氣俗，筆俗，圖俗，畫病可醫，惟俗病難醫，習於俗者，尙可治，生而俗者，不可治也。此皆所養之不擴充，所覽之不純熟，所經之不衆多，所取之不精粹之所致耳。故專於坡陀，失之粗，專於幽閑，失之薄，專於人物，失之俗，專於樓觀，失之冗

，專於石，則骨露，專於土，則肉多，筆疏不混成，謂之疎，疎則無真意，墨色不滋潤，謂之枯，枯則無生意，水不潺澌，則謂之死水，雲不自在，則謂之凍雲，山無明晦，則謂之無日影，山無隱見，則謂之無烟靄，皆忌也。他如甜邪俗賴，狂怪冗雜，求奇求工，務華務巧，或繁複而傷格局，或散漫而失應顧，或任意揮寫，而流甜熟，或自矜氣勢，而少機趣，或競嫵媚以悅庸衆，或崇險絕而駭世俗，皆病也。畫或尙簡，或尙繁，簡非也，繁亦非也，或貴疏，或貴密，疏非也，密亦非也，高簡非淺也。鬱密非深也，以簡爲淺，則迂老必見笑於王蒙，以密爲深，則仲圭遂缺清疏一格，意貴乎遠，不靜不遠也，境貴乎深，不曲不深也，一勺之水，亦有曲處，一片之石，亦有深處，循斯而求

，思過半矣。至於筆墨，尤着跡象，精則寡理，弱則敗氣，鹵莽而體虧，纖細而神泯，氣格要奇，筆法須正，氣格筆法皆正，則易入平板，氣格筆法皆奇，則易入險惡，應於狂怪求理，粗鹵求筆，甜熟不是自然，佻巧不是工緻，鹵莽不是蒼老，拙惡不是高古，醜怪不是神奇，丹青競勝，失山水之眞容，筆墨貪多，造山林之惡境，凡命圖新者，用筆當入古法，圖名舊者，用筆當出新意，圖意奇奧，當以平正之筆達之，圖意平波，當以別趣設之，不落畦徑，謂之士氣，不入時趨，謂之逸格，士夫之畫，風神秀逸，韻致清脫，是皆關乎學問，非可蹴而至也。一畫之中，寧有稚氣，毋有滯氣，寧有霸氣，毋有市氣，以滯生而市俗也。古之作者，莫不競競於此，論之詳矣。夫畫立於理，理成於

法，曰忌與病，又理法之魔障也，有魔障則
善法，然理法通明，而魔障自退，以理無
魔，而法無障也，善畫者，得兩字訣，曰活
曰脫，既活且脫，何忌與病之有哉？

丹青志：畫山不畫小，畫水不畫均，畫
石不畫巧，畫樹不畫孤，畫路不畫直，畫境
不畫重，畫貴不畫醜，畫賤不畫清，畫錯不
畫俗，畫古不畫今，此皆嚴爲避忌者也。能
如是，迺可脫去時套，不泥跡象，其道在多
游歷，多讀書，則意趣具於筆端，靈氣奔赴
眼底，點畫清妙，使畫法通於書法，丰神超
絕，俾繪心合於文心，自得山水性情，得其
性情，便知山環抱起伏之勢，如跳如坐，如
俯如仰，自然山情卽我情，山性卽我性，而
落筆不生軟矣。亦便知水濤浪濤洄之勢，如
綺如鱗，如雲如怒，自然水情卽我情，水性

卽我性，而落筆不板呆矣。以是北苑之若有
若無，河陽之山蔚雲起，南宮之點墨成烟雲
，子久元鎮之樹枯山瘦，迴出人表，均毫不
着跡象，眞得山水性情者也。至於流別，則
宗支甚廣，古人固未嘗有派也，於其所作，
均各具體貌，不相因襲，及各自成家，學者
宗之，而派分焉，以云皴法，則有所謂雲頭
皴，斧劈皴，披麻皴，解索皴，鬚頭皴，不
一而足，以云點法，則有所謂散蝶點，聚蜂
點，冰凌點，竹个點，攢針點，亦不一而足
，各以目之所見，形之所接，而自立法度，
以寫其自然之景象而已。故生兩越者，寫東
南之聳秀，居三秦者，寫關隴之雄奇，董巨
峯巒，多屬金陵一帶，倪黃樹石，得之吳越
諸方，米家墨法，出潤州城南，郭氏圖形，
在太行山右，摩詰之輞川，荆關之桃源，莫

不爲山水寫照。如妄事摹擬，傍人門戶，曰某家皴點，可以立脚，非似某家，則畫不能傳世，某家清遠，可以立品，非似某家，則畫不能名家，直以身爲人役，縱使逼真，亦殘羹耳，拘法而守家數者，則宗范寬，卒乏營丘之秀媚，師王維，終闕關仝之風格，不拘法而變門庭者，則叔達變爲子久，海岳化爲房山，黃鶴師右丞，而自具蒼深，梅華祖巨然，而稍稱渾厚，方壺之逸致，松雪之精研，皆自成一家，合於天造，不能自出機杼，取法自然，師諸化工，是亦學者之大病也夫！

東坡論畫，以爲人禽宮室器用，皆有常形，至於山石竹木，水波烟雲，雖無常形，而有常理，常形之失，人皆知之，常理之失，雖曉畫者有不知，故凡可以欺世而取名者

，必託於無常形者也，雖然常形之失，止於所失，而不能病其全，若常理不當，則舉廢之矣，以其形之無常，是以其理不可不講也，旨哉言乎。荆浩謂畫病有二，曰有形，曰無形，常形之失，蓋有形病也；常理之失，蓋無形病也，可知六法之道，非惟習之爲難，知之爲最難，非惟知之爲難，行之爲尤難也。初學時當求平直，不使偏跛邪僻，以就規矩，不令濃膩塗飾，以求骨幹，中則開拓其心思，以盡丘壑之變，遍尋其作法，以備材料之資，然必因前古所有，而擴充之，不當師心倍理也，後則绚烂之極，歸於平淡矣，舉向者之所博涉而遠驚者，一約之於樸實簡易之中，似淡也，味之而愈長，似淺也，求之而愈遠，功夫至此，則已鯁毛種種矣。

畫有以丘壑勝者，有以筆墨勝者，勝於

丘壑，爲作家，勝於筆墨，爲士氣，米之顛，倪之迂，黃之癡，皆士氣也，士氣何自來？在於立品，清沈宗騫謂清心地以消俗慮，善讀書以明理境，却早譽以幾遠到，親風雅以正體裁，此四者，皆所以立品也。古之逸

才隱遯之流，名卿高蹈之士，心不爲物役，神不與塵交，抒高隱之幽情，發書卷之雅韻，一寄於畫，以故爲世所珍，此雖不關於理法，然較理法爲尤重也，因以殿焉。

清王東莊云：學畫最要虛心探討，不可稍有得意處，便詡詡自負。見人之作，吹毛求疵。惟見勝己者，勤加諮詢，見不如己者，內自省察。知有名蹟，徧訪借觀，噓吸其神韻，長我之識見，而遊覽名山，更覺天然圖畫，足以開拓心胸。自然邱壑內融，衆美集腕，便成名筆矣。



繪畫鑑賞與批評

汪亞塵

看畫不是容易的事情，平常人只曉得看，看了好看，也只曉得莫名其妙地好看，情感豐富的人們看起畫來，固然比較常人深刻，但是他們往往憑着自身的經驗和智識去分解作者的畫面；純粹的繪畫，各人都有個不同的地方，真像人們面目一樣，畫面上有了個性的不同，那末，在他人的觀察上就容易錯誤，所以藝術的製作，在觀者方面，必須依據作家的個性上着力，這是作家對於觀者方面至切的要求。

看畫時候，單依表面上着想，也許用簡單的幾句白話可以論斷，但是要解內容的深味，決不是這樣容易，在目下的中國，莫說

未受教育的人缺少看畫的能力，就是智識界人們，沒有鑒賞繪畫的程度也很多，因為他們素來同繪畫少有接觸，就像與他們沒有什麼關係，譬如我們的住宅，因為日常與我們眼睛接觸，住得久了，就能夠認識那屋子內部與外部的結構；看畫的人，要不是這樣去親密地接觸，哪哩能夠了解呢？

現在多數人所着想繪畫的深味，以為是畫家思考的表現，好像用形與色來代替一種文字的描寫；這種說法，表面上似乎適當，其實對於現代繪畫的要義上並不澈底，近來南京以及各地每次舉行畫展，每日入場參觀者，就分出種種程度，留心他們看畫的態度

和評畫口吻，就曉得他們表示自己對於賞鑑的智識，其中有眼光的人，少數中却沒有幾個。

藝術品和藝術教育品，要分別地來說，藝術品是爲己的，各作家都能自由表現，藝術教育品，是爲他的，須依教育的目的來討論的，本文所著想的，專注意藝術品，並不述及藝術教育品，請讀者注意，我覺得現在一般民衆，對於繪畫的鑑賞，確比較以前親近了一些，可是真正明白現代繪畫真諦的人，還是很少，所以把我印象着的感想，寫出來和讀者討論討論。

現代歐洲繪畫的大體，須分兩種來觀察，現在大部分的作家，還是探究一種意味的表現，還有一種，全然把意味分離，單依形狀，色彩，構圖，筆觸方面領會的，前者的

觀察的，從畫題的意味上着力，這種繪畫，不論美感薄弱或缺乏繪畫的智識，只要具有常識的人們，都能夠看得懂，說得出，譬如肖像畫，把被畫的親友看見了，都能看出像與不像，譬如戰爭畫，軍人很看懂，青菜蘿蔔的靜物畫，鄉下人一看就明白，也許鄉下人的判別比常人精密，照這一類的繪畫，他製作存在的理由，也不過描寫題目的意味，在美的表現，很忽略的。後者的觀察的，不注重題目的意味，完全由作家內心向外表出，而且富於情感的湧溢，這種繪畫，固爲含有內容沉潛的力，不是多數人容易明白，譬如谷詞Gott畫面上畫的兩雙破皮鞋，瑪笛斯Matisse畫面上像小孩子的線條，那種富具內容的繪畫，決不是一般不解藝術深理的人，就能看得懂，說得出，他們製作的理由，是

要把健全的人格和熱烈的生命賦與到藝術上去；在美的表現上是藉全力而傾注的。

今日的作家，依直接的感覺去探求自然，在探究自然時候並沒有什麼題目，所以現在凡是近於美術品的製作，大部分的畫題，都是一幅製作完成之後，為便利起見，隨意定個畫題，並不是先有畫題，然後製作的，現在歐洲新進的畫家，大概多傾向於這一方面了，他們的畫面，都從廣闊的意義上觀察技巧，又從快感的團塊【Mass】上看出美感；

製作時候，全然用直截爽快的感覺去描寫的，沒有什麼倫理，哲學，時間，數目等等的拘束；單像沉醉似的感覺到一時的愈快罷了。

現在要說到評畫方面的話了，批評是一種創作，優秀的批評家，常常從高調的鑒賞

力上闢去自己偏狹的見解，在作家的作品上，創作論文，這都要從嚴正的態度和澈底的觀察而來，讀過西洋批評藝術的文章，誰亦不能否認在文藝上沒有價值，從前有許多造型藝術的評論，實在是很有深味的美文。

現在中國的藝術界裏，很希純正的批評家出來指導，然而藝術的製作者與藝術批評者，不能混在一個人身上，藝術製作者重於製作的實現，藝術批評者重於文字的說明，我以為凡是自己認定是實行製作者，應該埋頭在自己的作品上去下切實的研究，不必在人家的作品「代他說明」，與其用筆墨上的訴訟，還是將誠實的製作來與人辯護，簡單說一句：作家不必做什麼評判去批評人家，一

顧我國的藝壇上，要找出一位認真的藝術批評家，確也難得，國內從事藝術的人們，誰

都應該負看護和發揚的責任，但是一方面我們希望純正藝術批評家的出現，比什麼還要緊，近來有少數評畫家，肯來維持我們畫壇的寂寞，不得不使我道聲感謝！

鑒賞藝術的深淺，是觀者感覺作品後一種「量」的比例。感覺不及的部分，決不會了解，凡是作家去看作家的作品，他的鑒賞和理解力，比較一般素人，雖然要強一點，然而作品上尊重的個性，都有區別，甲作家內心生命的要求與乙作家的內容，決不會相同，在真摯藝術上追求的作家，可說各人有個世界，要想得二者共鳴和理解，便是很難的事情，就是甲乙常常在一處的作家來互相批評，也不能相投一致，你說這樣，他說那樣，你說是長，他說是方，到結果，往往成爲一種無意義滑稽的爭執。

作者內部的生命上，都有個性的情調，把那種情調特別提高時候，就成爲他強大的特色；所以常常因自己作品的嗜好而陷於偏狹的見解，譬如作家愛用暖色，就要排斥冷色，愛用色彩，就要排斥線條，愛用細碎筆觸，就要排斥粗大的筆觸，……這是作家對於批評一般藝術不能適當的一個主因。

既如前述，作者的個性與批評的個性，完全是兩個頭腦，倘然作者要做批評，不能偏重主觀，如果單依自己偏狹的見解，不免流弊於武斷！所以純正的作家，不願批評人家，但是很希望真摯的批評家來批評。

總而言之；看畫可以用主觀，評畫是不能純用主觀的，看畫是用情感來「觀賞」，不是用理智去「批評」，評畫是含有理知，但須深刻地表作者的同情。



關於我國中小學的美育

張安治

雖然在非常的時期，應當有非常的教育；但教育的目的，總是在訓練完全的人。如果我們的民族感到某種危機，而需要一種特殊訓練的時候，那只是因為已往我們對於一種訓練過於缺少，必需加以注重和挽救。並不是說我們現在就僅僅需要這種特殊訓練，而可以置其他一切於不顧。所以從事教育者的目光應當是遠大的，決不能熱則施之以冰囊，冷則烤之以烈火。

在現代我國的國民，需要智識的普遍和體格的堅強當然是天經地義。但仍有一個使整個民族瀕于衰弱的主因，一個靈魂上的缺點；就是一種「因循」「依賴」「盲從」的習性。

換一句話說就是沒有「創造」和「判別」的能力。儘管智識豐富，儘管力大如牛，可是不能辨別是非，不能有新的發明，這樣的民族前途仍是有限的。所以這一種缺點的矯正，在我國教育上的重要性決不下於其他的幾種。

良好的美育正是這缺點的對症良藥，因為一切好習性的養成絕不是由於格言和口號。本來美術課程在教育上的意義不僅是感覺的訓練，性情的陶冶，和精神的調劑；他最大的目的還是在於養成創造的習慣和識別的能力。在啟發真理，與輔助道德。

小學階段的美育尤為重要：小學生的心靈是一張白紙，最初的影響是那紙上最初的

墨跡，最明顯也最深刻。我們曉得愈幼稚的兒童愈富於創造的勇氣；他們敢畫世界上第一流畫家所不敢嘗試的飛機大砲的戰爭，他們敢用最鬆散的沙和輕脆的紙來建造理想的房屋。他們對於欣賞和識別也有一種單純而天真的感覺，許多兒童毫不遲疑的說一朵花好看，老母猪太醜。在這最完全的開始是應當加以如何適當的引導，使他們永久保持那種創造的勇氣，使那種天真的興趣和識別的能力，逐漸範圍廣闊，程度加深。

中學生理智較高，求知慾也加強；可以較多注重於技巧的訓練。但決不是要勉強個個中學生成爲畫家。不過要他們有較多的表現能力，要有精密的創造計劃，要有向自然盡心探討的精神。同時對於欣賞方面也必須儘量供給；不但增加他們研究的興趣或是於

無形陶冶他們的心靈，更要他們能尋找一件美術品所內含的意義與價值；再評判他的得失而加以分晰。如果一個青年能夠接受到這樣的効果，那將是任何民族間最有力的分子

再看我國目前的美術教育：行政當局認爲不合急需，而更改課程標準，減少鐘點。學校當局看做無足重輕；毫不注意到師資的修養，更不願增加設備。教師亦多數不明責任，以爲藉此糊口。於是在小學裏充滿一種根本錯誤的畫帖；聽兒童任意臨摹。也有許多教師在黑板上自作範畫，教兒童模倣。這樣在教師誠然省事，兒童也樂於從命。但結果養成不可救藥的模倣和依賴的習慣，完全摧殘了那一點創造的天性。關於參考材料和設備當然貧乏，可是教師修養的不足才是最大的困難。我們可以縱觀全國小學界的美術

教師，有幾個是懂得這課程在教育上的意義？有幾個是能夠介紹美判別美配做兒童的引導？有幾個肯在時時研究各種的教法和利弊？在這樣一切都貧乏而苟且的情形之下，可以說現代中國小學的美育，不但不能達到理想的效果，簡直多半是在相反的歧途上進行着。

中學階段由於在小學已經養成不良的習慣，多半學生都不願從事觀察實物；就是再不能表現從真實所得感覺。創造的勇氣和精確研究的精神更不用說，幾乎每一個中學生對於美術祇都缺少興趣，僅僅爲了這課程的教師和分數而敷衍。同時學校的設備環境與教師的指導也的確難使學生滿意。結果許多結束中等教育的青年，不但沒有靈敏的感覺，探討自然的精神和創造的能力；幾乎除掉

能臨摹幾筆水彩風景和塗幾隻蘋果香蕉以外，就一無所有，既不曉得什麼是美術，什麼是美；也不曉得美術的價值和對於人生的關係；當然更不能接受美，創造美，使人生漸趨于高尚與豐富。

爲了無數萬青年和民族的前途，我們不再對此漠視而任其錯誤。我們應當迅速矯正，從事啓發訓練那些心靈和眼睛，使他們能夠辨別是非美醜，能夠自行尋找真理。造成一些有思想的健全的國民。所以希望當局在提倡體育之餘，分一部分的注意來改革提倡美育；那決不是無益的事。

在行政當局需要定期舉行全國美展；使一般人對美有興趣，重視美術，樹立真善美的標準。設置藝術督學，從事考察全國美育而隨時加以指導糾正。嚴格甄別美育師資，

並在假期舉辦研究會，講習會以爲補救。

在學校當局應當充分給予教員以便利。

開闢專門教室，充分購置參考品和寫生設備。並常有機會使學生往野外寫生，以增加他們對於自然的認識和研究自然的興趣。

在教師本身除勤加修養以外，需要研究

一切的教法和效果。在可能範圍以內，務必

使學生多欣賞美而從事評判。多供給關於美

術的常識和故事，使學生發生興趣。最重要

的是訓練養成創造的習慣和不苟且敷衍的精神。習作時或是用最真實的自然作描寫的對象，或是完全根據想像和記憶。決不許臨畫，寧可不畫。以矯正那久積的惡習。

如果能大力作推動，從事這樣實行；

我深信對於民族的復興將增加很大的速度。



德意志藝術教育的權威者耶格說：「藝術是最高愉樂之源泉。這愉樂在今日物質萬能的社會中，任何人都不可缺少。」又說：「藝術教育能陶冶唯美的感情，藝術的幻想力。」「藝術非但能補充我們的不完全的生活的缺憾，凡近代的平凡化的文化狀態，和分業發達，法律和道德等，限制一切基本感情慾動的，能使我們的生活，偏於不完全方面。在今日尤其是都會人，不能直覺地以感情去體驗的事，非常之多。欲補救這些缺憾，舍藝術外再無別法。人在自然和現實方面不能體驗的事，往往能在想像似的遊戲中體驗到。這便是藝術的創造。所以藝術能使人類的精神及身體的生存更趨於完善。換言之，我們如要來完成人生？藝術便是唯一的道路。」



再論「畫」與「詩」

章毅然

一、畫與詩的關係從種種的方面可以觀察出來。有時詩能產出畫來，有時畫亦能引出詩來；兩者互相影響。詩畫都是對於自然界或人間之感與依某種形式表現出來的，其根抵上自有相通之處。詩由於言語的時間的構成而表現，畫由於形似色彩的空間的構成而表現，所以其發顯趣致雖有不同，然從其感動人心方面看來，則時間和空間並非完全兩途，實不少共通之點。一點是表示空間的位置，同時也是表示時間的位置；此一點經過了時間，同時變動其位置，則產生線，線再經過時間而自轉，則產生具有遠近深淺之立體。

中國畫尤尚生動之氣，即使空間成爲時間的，或使時間成爲空間的描法，由是才成就了使畫面生動。自法蘭西之塞山奴（Cezanne）以後，其一派之畫家所嘗試者，亦在描畫空間的形狀成爲時間的運動之樣式，或以時間之經過表現爲空間的形狀一點。這等中西之畫，或在其筆法，或在其形狀，使韻律搖曳其中；即致方於形式上使畫成爲詩的，在中國畫之畫法，自由所注重的一骨法用筆，隨着畫之實際的發展，其意義甚爲豐富；在其意義之一方面尤以揮毫之有韻律的爲貴。揮毫至有韻律精神方能發現其生動之趣味。韻律的筆勢，即是使詩之律形成爲空

間化。概而言之在中國畫最能表現韻律的筆勢，所以單就形式上看來，也是中國畫表示詩的相貌最多。由此點觀之則草體之書更爲有韻律的；強弱，遲速，細大之筆勢現露在筆跡，使揮毫之過程本身及筆跡，頗發揮了詩的相貌。加在中國畫的贊書有時使全幅生彩，此不單是贊吟畫之情思之故，實爲畫之筆法之精粹，因贊之筆跡之流動最能表現得純正的緣故。

詩之韻律與筆之韻律之間有類同之處。詩之韻律是聲之韻律，換言之即是發聲筋之動作之韻律。筆之韻律是手腕之筋肉之動作之韻律。畢竟兩者都是以筋肉運動爲基本之韻律，根抵上是類同的。所謂筋肉運動之韻律即是指運動之強弱，遲速，方向，以快適之秩序和構成而流動之謂。而在發聲筋的時

候，這流動成爲聲之韻律，即詩之聲音的韻律，在手腕筋的時候，這流動表現爲筆跡之韻律。其根抵上有相同之處，所以其所表現之詩聲之韻律和筆跡之韻律之間，發生調和。不過，詩之韻律按排成聽着感覺快適，而筆之韻律則按排成看着感覺快適；所以兩者之間其發現之趣致雖稍有不同，但其關係如同謠之與舞，兩者間之一致不至如何破壞。原來詩之韻律，是從脚之運動之韻律產生出來，所以縱今發生了趨異，也不致從脚的韻律懸隔殊甚的。

二、詩與畫，如上面所述，在形式上有關係，同時在內容亦有關係。徵之古畫，例如顧愷之之洛神賦圖，即如其名所示，是由詩產出來的，魏之曹植將洛水吟成神話的，而作了洛神賦；而素好老莊之道的顧愷之，

很贊成此洛神之賦，將他繪成畫。其圖畫着洛水之女神宓妃乘着雲車前進，六龍齊首，鯨鯢夾轂，還有奇獸跟隨在車後警衛；在其周圍，女媧清歌，憑夷鳴鼓，其他之諸神亦參加行列而遊戲之狀，將洛水之流動和其沿岸之光景移到神話之世界而表現出來。顧愷之是富有藝術的空想的人，但是若沒有曹植之神話的詩賦刺戟其空想，則能不能畫出那樣偉大的藝術，尚不得而知。

大英博物館寶藏的女史司箴圖，也是從詩裏想出來的畫。張華之女史司箴是一種道德詩。顧愷之在此箴言中之「日中則昃，月滿則虧」句，得着機因，畫出了日月的山嶽，和想要射擊高揚的禽鳥之弓手。在「人咸知修其容，莫知飾其性」句，得着暗示，描寫美女向着圓鏡結髮梳粧圖；或對「出其言

善千里應之，苟違斯義同衾以疑」句，畫了美姬在臥榻和王交語之狀。又畫了王妃勇敢地立在攻擊過來的猛獸的前，犧牲自身以救王者之場面；或王、妃、姬、兒童團圓雍和之光景等，對於中國古代之上流婦人之大雅的詩觀，或道德觀之真髓繪畫得甚為巧妙。而如在此所展開的婦人的心情和態度，是中國上代之文化之特產，如斯道德的女人畫的系列在他國之圖畫裏是找不出來的。

詩能產生畫，而在上代時，畫家對於神話詩，史詩感覺興趣，所以其所畫者，傾向於宗教畫，和人事畫，而人事畫尤以道德畫比普通的風俗畫，畫得多，然隨着時代之進化，猶以對於抒情詩之興趣最深。在抒情詩裏是吟咏自然界之光景，和人間的情思景象混一融合致黑白不分之趣致。因這種抒情

詩爲機因而畫畫時，則以自然之光景爲重要，雖然也能畫人物，不過那是只當作自然之一部分的。其實例可以舉宋之馬可之之唐風圖。

傳說馬可之照毛詩三百篇，每篇繪了一圖，但是實際有沒有畫了那麼些，還不能證明，羅振玉所藏之所謂唐風圖，是從高宗所作之唐風詩十二篇和照此繪的馬可之之畫十二點所成。羅振玉因得此書畫冊，故名其樓爲唐風樓。在唐風樓所收藏之名蹟，雖然很多，然猶推唐風圖爲巨擘。唐原是帝堯之都邑，後改國號爲晉；而風俗溫順，頗有帝堯之遺風。咏晉之各時代之事之詩，謂之唐風。各篇均爲抒情詩，將人之心情，寄託在自然的山水草木禽蟲裏，咏得很爲美麗。馬可之捉住其詩中之某句，表現成畫成，使詩全

體之精神彷彿出來。世評馬可之之筆法爲作飄逸，務去華藻，自成一家。唐風圖可算爲馬可之作中傑作。人物、屋宇、樹石、山水、互相親密而呼應。畫中有詩的趣味，很能表現出來。試舉二三畫之例：

蟋蟀篇的畫是繪着左右樹上有堂宇，後面連着正房，堂上有人立着，傾耳聽蟋蟀之聲，在堂外右邊有三個人在相語相戒着的光景，雖然很清靜而人物也表情描寫得很好。「今我不樂，日月其除，無已大康，職思其居。好樂無荒，良士瞿瞿……」此詩之深意，搖曳在畫面。揚之水之詩是「揚之水，白水鑿鑿，素衣朱襮，從子于沃。既見君子，云何不樂。……」欲將其意繪成畫，實在不容易；而馬可之將他當作山水畫，把他表現出來。把老樹蟠屈的河岸

按排在對面，河水悠揚而流，水裏顯出許多礁石作逆流狀。前面之岸上，立着一人，靜望着水裏之礁石。這恐怕是將沃君之威德比擬從水中突出之礁石，而諷刺欲離去晉君而歸服沃君之意的吧。唐風十二篇之中，有一篇是吟婦人之心心的。其意是悲歎丈夫久從軍役，難期生還；但願死後能遂同穴之契而已。其畫描寫在樹陰裏有一茅屋，窗內坐着一孤獨年青之婦人，望着屋外葛藟蔓延着的情形，而憂思之情況，寂寥之神氣浸滿畫面。其詩是：「葛生蒙楚藟蔓于野，予美亡此，誰與獨處。……夏之日，冬之夜，百歲之後，歸于其居，冬之夜，夏之日，百歲之後，歸于其室。」

各篇之詩，在比與興之體，其體裁都是首先吟自然之光景，次述人之情思。在賦之

體，亦多以自然之事物起句。馬可之大概都是用先繪詩句之前部所吟的自然的光景，而令情思則畫表情之人物在風景中，以使其形象徵的方法。分別畫得各個人物的姿態和相貌，馬可之技術是最妙的。或使其傾耳聽蟋蟀之聲，或使其手指繁茂的椒實，或使其眺望葛草之蔓延，使人與自然事物之間，互通氣脈，使兩者巧妙地連結，使風景與人物互相呼應，使抒情詩的趣致流露在畫面。

在畫家中，也有人想要畫詩人本身的。

梁楷之李太白之畫圖，實在很輕妙地將李白的詩人的風格描寫出來。因陀羅之寒山拾得等，雖為禪的意味，但也可以看得出那在詩境快樂人們的形相。元之海雲之陶淵明圖和仇英之倪雲林圖，都很有意思。中國的畫可以說是詩的化身而以高逸風采為主。畫詩或

詩人的畫家，其本身若非詩人則甚難成功。

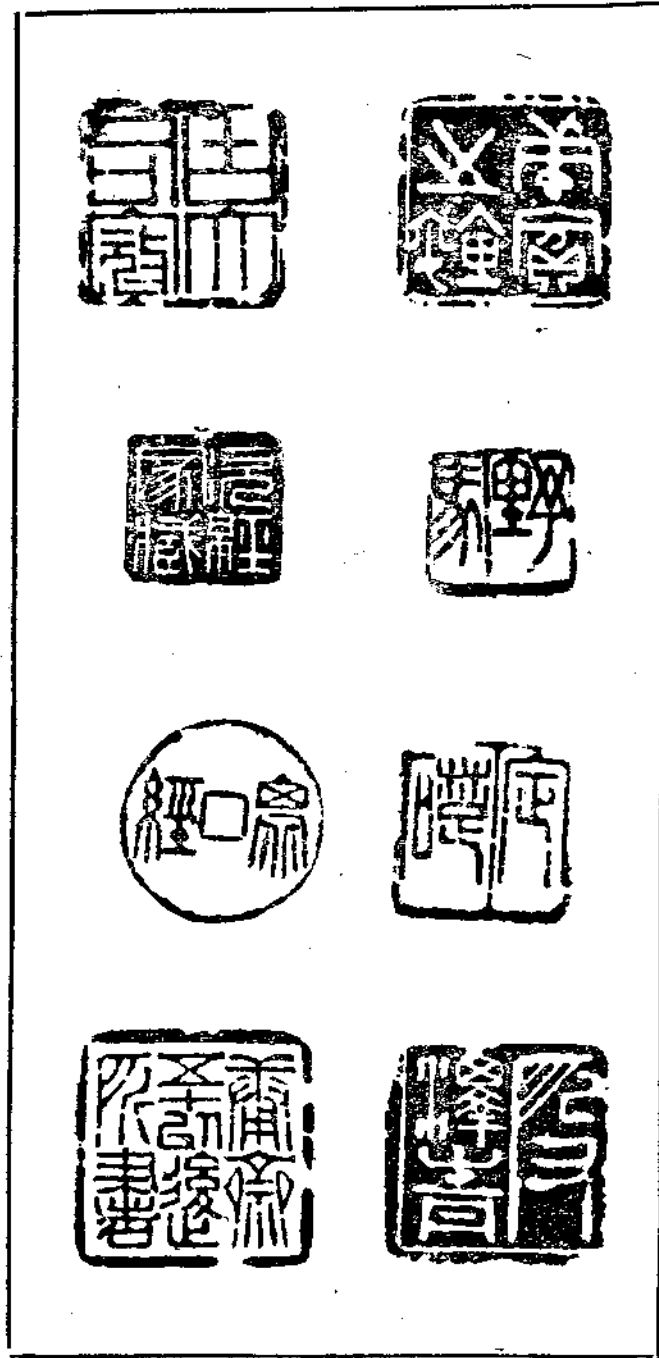
三、說到畫產生詩一層，畫家在其畫上題詩的時候，到底是畫爲本因而作了詩呢，或是詩爲本因而作了畫呢，這是很難判斷的。因爲都是自畫自贊，詩與畫所以無斷是從其理想說，或是從其筆法來說，是最能調和的。不過，稍一不慎便如音樂的「八度音程」，兩者過於類同，致有失於單調，煩於反覆之慮。然而他人在畫上題詩的時候，或因詩與畫在內容上雖然大體一致，但其趣味總免不掉稍有不同，筆法間亦發生兩樣，再加上對於所畫的詩人的評價，由此兩者之協合發生更加有意思。文徵明，唐寅，沈石田，董其昌等，也曾自畫自題，而其他之畫，也很多加上題贊的。又王蒙和倪瓚之畫裏，有在同一幅之畫上，好幾個題着詩的，這

些在歷史的古董的鑑賞上是最好不過的，但在觀賞畫之獨自性上則不免有一點累贅。所謂畫尤其是山水畫之餘地，對於畫是有相當深的意義的，已成了畫中的一部分；若把他滿塗了各種書體之大字小字的詩，則埋沒了餘地的效果，而且妨礙了畫。

在畫面題詩一方面大概是因爲畫與書之筆法相同的關係，試看南宗風之畫題詩特別多就可以知道。而北宗風之畫，題詩反而很少。在畫與書完全不同的歐洲，在畫面上題詩是絕對沒有的。例如 Michelangelo Buonarroti 爲詩人而亦有詩集之著作，但未曾在其畫上題過詩。在英國吟山水風景的也有傑出的詩人，而有詩意的山水畫也不少，尤其是水彩畫有詩意的最多；但未曾在畫面上試驗題詩。在畫面上題詩，使其發生伴奏的妙味，

是中國畫之特殊的藝術的產物。從產生使畫
，詩，書渾一融合的作品一點看來。能傑出

於中外實為光榮可喜的事。



王誠齋篆刻

研究

從解剖學上推想到埃及和古希臘諸作家 許士騏



埃及先民對於尸體的觀念

古希臘作家人體美的欣賞和創造

解剖學的起源

文藝復興期藝用解剖學的開展

藝用解剖學和造形美術的關係

在紀元前四千年的期間，埃及已經有了

顯著的文明，作古典美術的先驅，牠位于地中海的南岸，西為利比亞沙原，東為尼羅河流域，地當熱帶，百物滋繁，天然現象，深印一般人的心目中，他們以為冥冥之中，有

司其事者，如是趨向神祕，而有多神宗教的

崇拜，和自然人生永久存在的思想；在藝術上的表現，無論彫刻繪畫，都是拿來裝飾墳

墓和神廟，所以埃及人視住宅為逆旅，而以

墳墓為靈魂永久存在的安息所，當尼羅河下

游，文化中心之孟斐斯 Memphis 在當地的西

岸有死城之稱，墳墓羅列，先有長方形的瑪

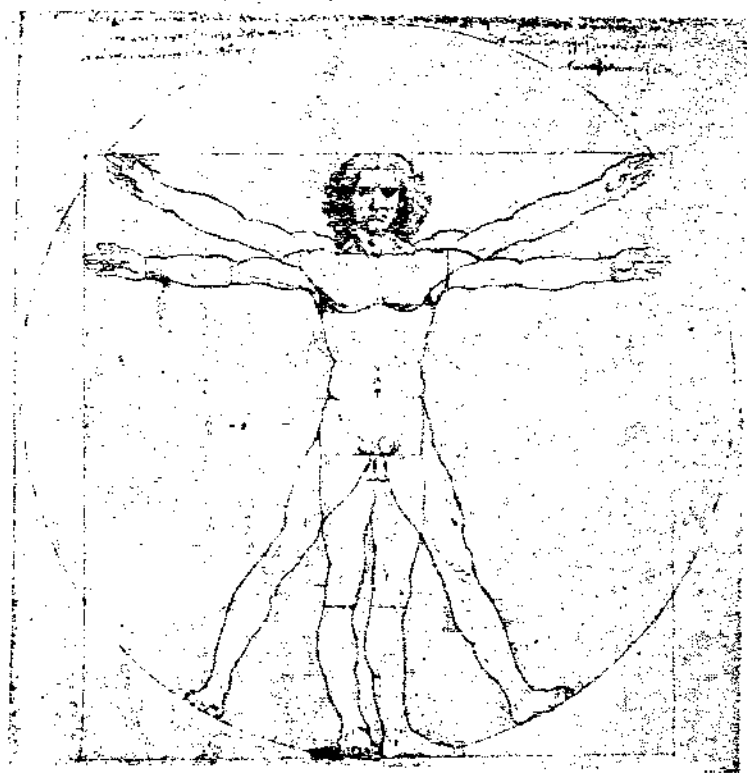
斯太巴 Mastaba 後來建築規模宏大的金字塔

Pyramid 高至五百四十尺，占地七百五十尺，在

彫刻方面，有獅身人面像，Sphinx 高一百八

十九尺，都是龐大無比，開有史以來的大觀

人體解剖圖 文西作



埃及保存尸體的方法，非常周密，拿瀝青和香料，將遺體浸透，然後再用細麻裹紮起來，所以經過幾千年的期間，而不損壞，

遺留至今的木乃伊，Mummy，為各國博物院所珍藏，能給後人一種歷史的考據，他們重視尸體的觀念，可見一斑，但是埃及人猶以為未足，乃彫刻肖像置于棺內以殉葬，美術史家，認為塑造的起源。

後來到了希臘的文化崛起，在藝術史上建立了傾向自然的主義，發揮寫實的精神，此點與埃及的象徵宗教，誇耀帝威，無論人神彫像，都是嚴肅直立的姿勢，單調刻板，和承承相因的作風，迥然不同，希臘地居半島，與埃及隔海相望，在青銅時代，已有文化，其民族崇尚自然愛好運動，因氣候的炎熱，所以一般人對於人體美的觀念，具有特別興趣，他們所穿的衣服，有一種 Chiton 是無袖的襯衫，用以遮蔽胸腹和背部，還有一種 Himation 是長方四角形的外套，非常簡單

，揭起了半截，便成裸體，勞動者工作的時候，往往將他揭開，體魄肌肉，完全暴露出來，每逢四年一次的奧林比亞Olympia賽會，是希臘人首先提倡的運動大會，在夏季後第一次月圓時舉行，這是競技者，表現人體美的機會，如競走，角力，賽馬，技擊等運動，與賽的力士，除陰部遮蔽外，都是完全裸體，所以希臘人拿欣賞人體美的情緒，向藝術的途徑上去創造，奠定了寫實主義的基礎。

當紀元前五世紀，希臘的執政者百里克里斯，Pericles擊敗了波斯的軍隊，國勢更張鼎盛起來，他竭力提倡美術的愛好和創造，使希臘文化，達到

人體解剖素描

米啓明智羅作

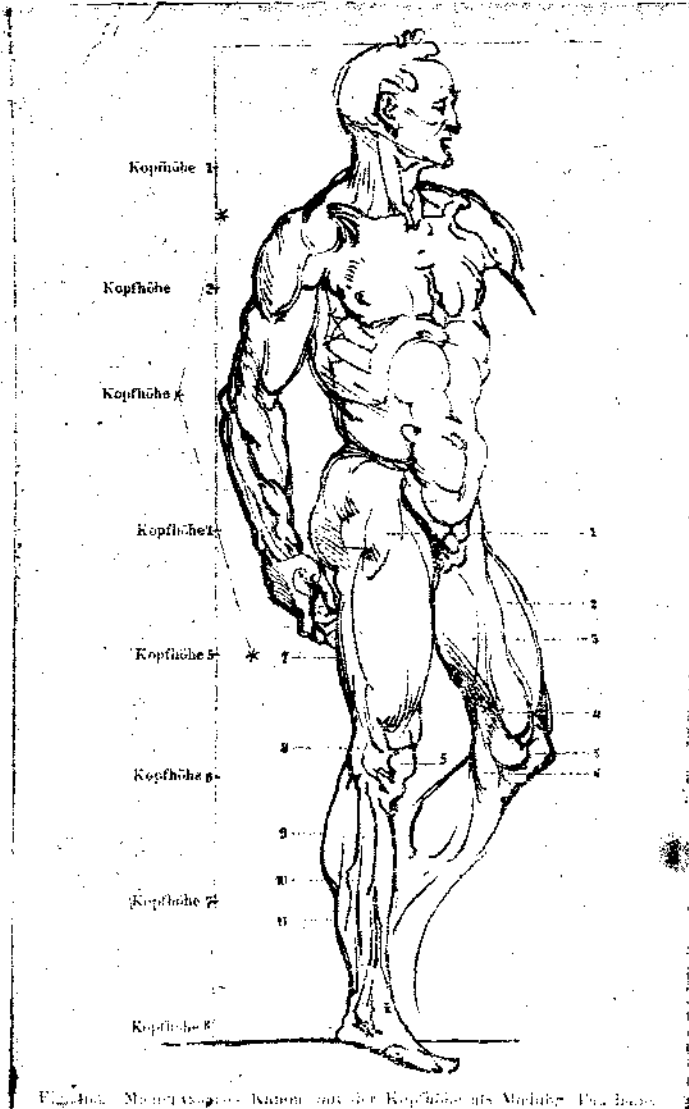


Fig. 101. Mann (ausgeseh.) Natur mit der Kopfhöhe als Maßstab. P. H. Bosc.

登峯造極的領域，發掘宇宙蘊藏的祕奧，當時在雕刻方面的代表作家，可以舉出三位巨匠，即曼侖，Myron 斐狄亞斯，Phidias 和波利克萊陀，Polykleitos 曼侖的傑作擲圓盤者，Discobolus 打破埃及剛硬板滯正面式的作風，

完全發揮自由的姿勢，表現肌肉起伏和變化，側重推動力的擲射，就是後世熟習解剖學的雕刻家，亦當奉為規範。

菲狄亞斯，他是建築雅典神廟的指導者，他的代表作雅典神，是希臘神話中司智慧，技藝戰爭的神，雅典的守護者，他創造的崇高偉大，罕有其匹，波利克萊陀，給予後人的偉蹟，要算持鎗者，*Doryphoros* 和女競技者，*Amazon* 前者是表白健康的精神，能于健康的體魄，剛毅勇武；代表當時男性健美之典型，後者是描摹亞馬遜族的勇敢女子，當時對於人體解剖，雖未闡明，而作家觀察的深邃精微，可見一斑。

我們要研究解剖學的起源，當然要追溯到紀元前三百年，創始醫學的偉大人物，希波克萊第，*Hippocrates* 阿里斯都脫，*Aristotle*

和格倫，*Galen* 他們對於解剖生理，都有極大的貢獻，奠定近代醫學的基礎，不過當時受宗教思想的束縛，不能直接解剖人體，祇能將動物的骨骼肌肉和器官，作比較的觀察，到了格倫，纔實行解剖人體而加以研究，尤其對於骨骼和肌肉，有詳細的紀述，經過長期間的演進，以直到了十五世紀，文藝復興的火炬，光耀寰宇，振起頹喪萎靡的民族精神，當前的第一位大師，就是李翁那多達文西，*Leonardo da Vinci* 他不但是一位大畫家，大科學家，並且他是生理解剖實驗的創始者，他在一五一二年所繪成的生理解剖圖，經過了二百年的湮沒，始為亨脫 *William Hunter* (1784) 和巴魯 *Blumenbach* (1788) 兩氏所發現，近世紀中，我們已能夠看見他真蹟複印的流傳，他的作品，大半為英國瓦搜城 *Wina*

1709的皇家圖書館，意大利米蘭城的梅不羅率圖書館，Milan Ambrosian Library和法蘭西學院所珍藏。他對於生理解剖的研究，和草成的素描深邃精微，與近代生理解剖，互相吻合，尤其關於肌肉的系統的純熟，只有希臘的雕刻家，可與比擬，他篤信藝術解剖，要根據科學的智識，這點與希臘雕刻家，側重本能的感觉，和觀察裸體動靜的形態，微有不同，他很明瞭格倫的解剖學說，但是他根據個人臨床地解剖的經驗，作成生理解剖圖，約計七百五十餘幅，內容包括肌肉系統，心臟肺臟，頸椎胸廓，腹腔股部，并發現腦房及右心室內的房室束，Atrio-ventricular band并證明了血流的力量，他又找出肌肉運動的對抗肌，較格倫的學說更進一步的探求。

文西這種偉大的工作，不但奠定了近代

醫學的基石，并且是人體解剖應用到造形美術的鼻祖，同時代偉大的作家，當然要推米啓朗格智羅，Michelangelo。他所完成的傑作；我們現在拿解剖學的方法來觀察，莫有一處不是合乎原則的，他在一五〇一年，彫成大衛石像，建立在佛羅隆斯，當地的民衆，以爲這像太裸體了，幾乎被大衆擊毀，其他傑作如愛神，摩西像，奴隸等，結構的雄奇瑰麗，復經希臘美術的精神，發揮人體美的極致，他雖不像文西那樣的臨床解剖尸體，但是他觀察的精微準確，而又能輸入他的自由思想，使對象的形神俱到，而創造出一個美的靈魂，我們拿他傑作「最後的審判」加以研究，他所表現，各個人的情緒熱烈，肌肉緊張，有叱咤風雲，震撼天地的氣概，

現在再拿藝用解剖學和造形美術的關係

The muscles of shoulder, trunk and leg.

人體解剖素描 文西作



自然界最真的領域，而藝術用解剖學，係研究人體構造的基本學。

美學家拿人體美分為三類

，一，建築美，二，雕刻美，

三，繪畫美，建築美是拿建築

，加以闡明，藝術是情感的具體表現，依感

物之長短廣狹高低，如人體各部的比例，拿

覺機關，判為彙類，可分為視覺與聽覺，屬

權衡的原則，以表現其美，雕刻美，是人體

于視覺藝術的建築，雕刻，繪畫，屬於聽覺

外形的肌肉起伏和變化，繪畫美是拿人體的

的音樂，詩歌，尚有立于二者之間的戲劇和

曲線和顏色，以構成美的條件，

舞蹈，名為綜合藝術，聽覺屬於時間的，視

中國古代受儒佛的影響，儒家以不毀傷

覺屬於空間的，又稱造形美術，因為他以造

身體髮膚為孝行，而以袒裼裸裎為非禮，佛

成形體為鵠的，但美術的成立，有二要素，

家拿五體為貪慾之塊，拿實現當做無明之果

一為形式，二為表現，自然界中一切事務得

，以肉體為穢褻之具，而對於女性尤為藐視

成為美，必須具有形式與表現，前者是物象

，以三界中年女子的地位，與歐人崇尚人體

的形態，後者是物象潛伏的精神，人體美占

美，適得其反，所以東方的藝術是理想的、

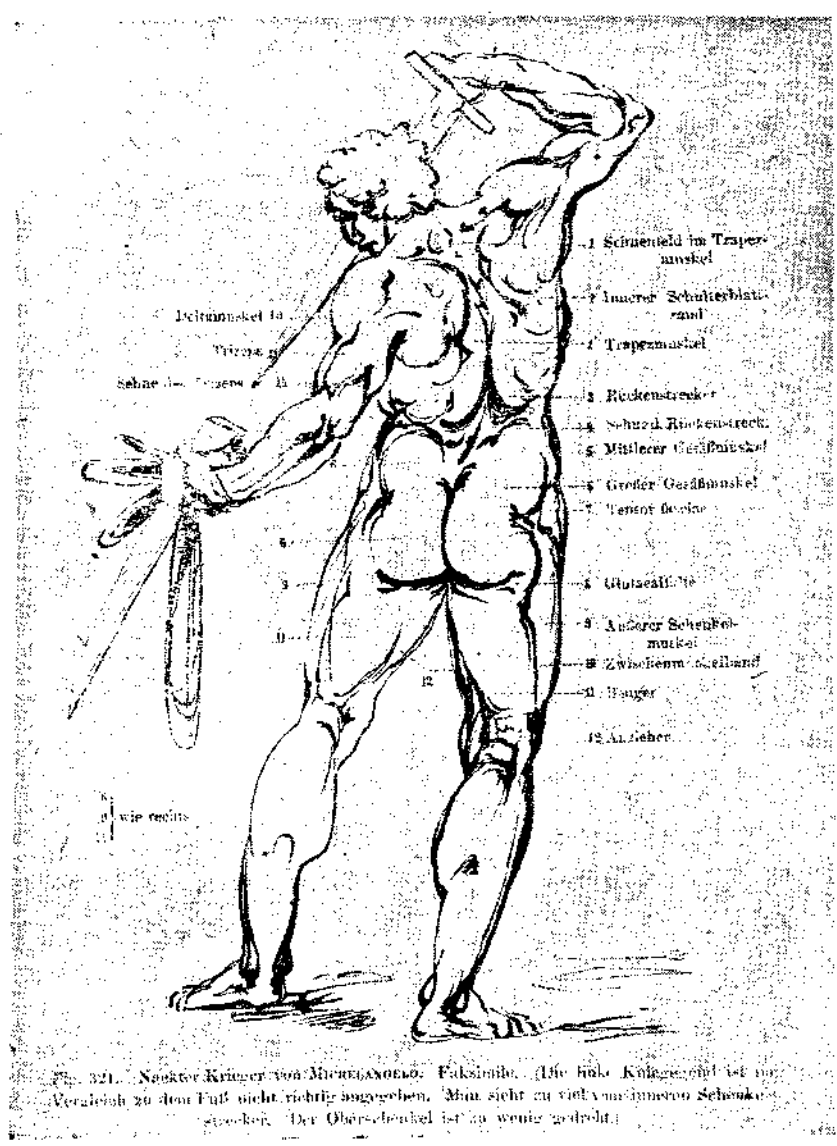
超然的，出世的，歐洲的藝術是寫實的，自
 然的，入世的，中國因歷史思想環境的不同

，因此在造形美術上，關
 于人體的創造，也就式微
 了，東晉時的戴安道，唐
 代的吳道玄，楊惠之，所
 作人物佛像，大都受印象
 作風的影響，而非寫實的
 作品，無尺度權衡的準確
 ，更談不到人體解剖的理

論

人體解剖素描

米啓明智羅作





繪畫的分水嶺——印象派

陳影梅

一八七四年夏，巴黎催開了一個怪異的展覽會，第二日巴黎的新聞紙上滿載着這展覽會上的記事，於是煽起了一般未曾看過的人的好奇心爭去一看。

當時某報紙上會這樣載着：

「……這裏有着五六個長頭髮污衣服的狂人，自己以為是繪畫的創造者，其實在所謂「畫」的前面所站立着的觀者，沒有一個不是失聲發笑的，那鏡框裏面裝着的所謂「畫」，始終看不出那是什麼東西，全部的畫布上，只是不分明的顏色的加減而已。到底這裏面畫的是什麼呢，誰都不知道，而下面却署着真實的姓名……實在他們是可憐的！」

好像那瘋人院裏出來的瘋子一般，在街路拾上了一塊普通的石子，而強說是金剛石，還手舞足蹈地歡愉着，這是多麼不幸呀！」

另一新聞批評着這展覽會：

「他們是一羣不知「畫」的畫家，他們好像小孩子用筆嬉戲時所畫成的縱橫不可知的東西，××號除了顏色的堆疊之外，再看不出其他的東西，××號是荒唐之冠，××號簡直是怪物……」

實在是可驚的不堪的惡評。其實也難怪他們，例如莫納出品的一幅「印象，落日」，祇不過是一幅描寫海上日落的刹那所映照到我們眼裏來的情景。沒有一點現實的形象，

所以在當時的人們，真不曉得這是什麼東西，因此人們嘲笑地名這爲「印象派的展覽會」。再由這一個波傳，直接嘲弄這一羣人做「印象派」。

從這一種煽動性的新聞的評判，反而騷動了觀衆，充滿了這會場。可是畫一張都沒賣去，甚至對有幾幅畫，以嘲弄的意味，在框子上放上幾枚污穢的銅幣，以示侮辱。

展覽會終了，這些畫家們遭受了如此悲慘的結果。本來希望能賣些錢，補救貧窮，但是除譏諷，拍手和高聲的狂笑之外，什麼都沒有。

這展覽會完全失敗了！不但如此，並且鞭撻他們，爲他們遞送好意的少數友人們，在這激烈而緊張的嘲笑聲中，感着戰慄，也悄悄地遠離他們了。

這印象派的一羣，是那些人所成立的呢？他們就是馬納，莫納，毗賽羅，西斯萊，樓諾爾，台格，塞尙等。

他們爲什麼要遭受着空前的嘲笑呢，這實在是繪畫史上的一個激烈的動亂。試簡單地述之。

當時法蘭西的畫壇上，完全被古典派，浪漫派，罷比仲派交相輝耀着，而完成了壯觀的一大潮流。但是這新起的「印象派」，畫面上簡單無具體的事物，看去一團糟，不曉描寫的到底是什麼，於是遭受失敗了，實際這是從科爾培的寫實主義出發的東西。

他們排斥當時歷史的，宗教的，寓言的，詩化的理想。以眼所見美的印象，現實地表現到畫面上去。以一向畫家所不採取的題材爲描寫的對象。例如競馬場，舞女，娼妓

，酒場之女等，爲了這種現實化的取材，因此批評家罵爲荒唐，醜惡，他們以爲畫家應該畫高尚的東西，壯麗的人物，美的寓言，同時更沒有設想到他們竟在物體的色與色的調和，對照，交錯，以及剎那的光的轉換上用工夫。

不過，在印象派理論的本身上以爲物的本體是沒有色的。譬如一塊白布攤在窗口，在受着朝晨的微弱的太陽光時，這白布祇透露出蒼白的色來，可是到了中午，而完全白了，等到黃昏又漸變赤黃色，趨於暗淡不明，所以這刻刻轉換的一塊白布，假如沒有光，那末一切都不可見了。

色彩是光的幻影，我們研究物象時，所以能看出物的相，一切全賴着光。

這一羣人們，本了這樣的理論，開始在

外光下研究，即眼前的所謂野外寫生者，就是從他們開始的。於是把陰暗的室內搬到明快的室外了。

從外光的研究，而發見了一種新的變動。因爲天氣，光線的刻刻的推移，一切都變成動的姿了。把這動的姿中所感到的最美的剎那的印象，表現到畫布上來，就是他們的理想。莫納就以這理想，利用到風景上去，而形成了他的「印象，落日」。台格等以這理想利用到人物上去，來描寫跑馬場，舞女等。

但是這自然的剎那的相，通過了眼而塗上畫布去時，無論如何表現不出這自然的生氣勃勃的感覺來，因此莫納更進一步研究色調的分割。譬如來畫綠色，不是用黃與青所混合起來的綠色，而把青、赤、黃、白、的

色的細點並列在畫面上，在相當的距離之中，與人眼的水晶體相接合，而感覺出了綠色來。所以這躍動的色調，比起調色板上的所混合的色彩來得生動，從這樣的結果，他們所描寫的東西，富於輝耀的空氣。而對於表現物形的線和線的力等，完全不加注重了。

不管所描寫的是工場，草堆，舞女，醉漢，都祇注重於空氣的表現，在色彩方面弄成混沌的一堆，分辨不出是什麼來。所以不得不使想來看典麗的畫，劇的寓言和美的詩的觀者，以一個莫大的驚異，這空前騷動，是一種必然的現象。

勝利終於來了，在先認他們為狂人的批評家和一般盲動的羣象，不曉得這些狂人，正是二三十年後的一羣近世的大畫家。而在那裏演着滑稽的悲慘的騷動。當時認為路旁

的亂石的東西，一轉眼果成為數萬金的比金剛石更有價值的藝術品，深深地被收藏在美術館了。

所謂四十年前被認為狂人的印象派……在目前想起來不是太奇妙麼？世界一刻刻地在轉變，一刻不停地展現來了新奇。在我們現在看起這印象派的作品來，不是一點不值得驚異的平凡的事麼？……爲什麼呢？因爲在我們的眼前更展開着後期印象派、立體派、未來派、表現派、構成派、超現實派等等的新的現象。一切的新，在動與反動之間行進着，人們若太執着於現實，對於新的現象，却蒙蔽在無理解裏，還在那裏投着譏諷的嘲笑，這不是與嘲笑印象派同樣的一個怪滑稽而可悲的現象麼？





國畫色彩雜談

尙其遠

國畫與西畫之用色，顯然不同，西畫之

牢不可破之勢力。

色，摹擬對象之光與色；中畫乃偏於主觀而富於深沉意味之色，故大率以墨爲主，以色爲輔，如「唐遠尙墨以色佐墨色之用，蓋僅矣，」王原祁雨窗漫筆「設色卽用筆墨，用色所以補筆墨之不足，顯筆畫之妙處，」唐岱繪事發微「以色助墨光，以墨顯色彩，要之墨中有色，色中有墨，」汪麓臺言：「用墨如設色，則姿態生；設色如用墨，則古韻出，」盛大士溪山臥遊錄「畫以墨爲主，以色爲輔，色之不可奪墨；猶賓之不可奪主，」更益以老莊之言：「五色如目盲」於是國畫之用墨與偏於沉黯之色彩，遂成深入人心

沈宗騫芥舟學畫編：「天下之物不外形

色而已，既與筆期形，自當以墨期形，故爲畫之色非母丹鉛青絳之謂，乃在濃淡明晦之間，能得其道，則情態由此見，遠近於此分，精神於此發，景物於此鮮妍，所謂色韻生動，實賴用墨得法，使光彩奕然也，」彼更信認國畫祇有墨色之應用，爲崇拜墨色之極端者，此種論調，頗深中人心，於是多有作畫而不欲加一色點之作家，影響畫壇益巨。

然持反對之論者，亦大有人在，張庚曰：「畫，繪事也。古來無不設色，且多青綠，金粉。自王洽潑墨後。北苑，巨然，繼之

。方尚水墨。然樹身屋宇。猶以淡色渲染。
迨元人倪雲林，吳仲圭，方方壺，徐幼文等，專以水墨見長。殊不知雲林亦有設青綠者。畫圖遺興，寧有定見。古人云；墨暈既足，設色可，不設色亦可，誠解人語也。」又云：「古人謂畫要有士夫氣，此言品格也。第今之論士夫氣，惟此乾筆儉墨當之，一見設重色者，即目之爲畫匠，此皆強作解事者，古人如右丞，大小李將軍，王都尉，文湖州，趙令穰，趙承旨，俱以青綠見長，亦得謂之畫匠耶。蓋品格之高下，不在乎跡，在乎意，知其意者，雖青綠泥金亦未可儕於院體。况可目之爲匠耶；不知其意，則雖出倪入黃，猶然俗品，所謂意者若何，猶作文者當求古人立言之旨

俞蛟云：「蓋畫着色爲難，重色爲尤難

，不知者動誇水墨，詆著色爲匠，古來文人學士作畫，圖畫青石綠者不知凡幾，彼特未之見耳；顧著色不佳，易流於匠，世人避難就易，以墨汁塗抹，聊圖簡便，謂山水不宜着色謬矣。

就上所述，水墨設色，各有所長，未可軒輊，今試就國畫所有之色彩言之，大率「青」「綠」「赭」「紅」「胭脂」「藤黃」「墨粉」「朱砂」「花青」「墨」是也，以此十種之色，隨萬物之類以敷彩，殆爲不可能之事實，西畫與中畫色彩之懸殊其原因亦即在此，斯實簡而易知之問題也。

國畫所用之色，考之古籍，石青石綠，俱屬礦產，石青傳產南海，石綠產自雲南，今此二色，已無處可購得，市上所售，聞係化學原料構成，石黃舊分雄黃雌黃二種，

赭黃係黃色中之無毒質者，丹砂亦稱朱砂，今之質料，遠不如前，而其值極昂，赭石產地聞有二處，一則山西之代縣，一則常熟之虞山，質料均佳，花青爲錠青之花製成，胭脂之成，有紅藍花或蘇木製之二種，藤黃產自印度暹邏之海藤樹上，傳是色含有毒質，採色者人立馬上，手持巨刃，策馬而前，以刃擲入樹身，樹汁即流出，而盛於預置之桶中，故又名走馬黃，亦藝林之掌故也。

頭青二青三青與頭綠二綠三綠之別，青綠加水揉和上浮之水（油子）爲三青，再採浮起之水爲二青留下者乃爲頭青。

黃，赭，朱，赤，非甚明者，溫色，橙，溫色，胭脂，微溫色，綠紫，亦溫亦寒色，青非甚晦者，寒色；甚晦者，爲極寒色，

我國民族性溫和，故嗜至寒或熱者絕鮮，國

畫中之設色，常有滿幅寒色，着熱色一點；或滿副熱色着寒色一點，於全畫觀之，仍甚調和，蓋寒色與熱色對立而成溫色故也。顏色之調和，不外三法，同種色，類似色，餘色，是也，研色彩學者，類能知之，茲不復述。

世上極不調和之畫，莫如正紅花與正綠葉之牡丹，有能以正紅與深綠（綠色中滲以墨色）而深綠越正紅三階段（亦稱三度，三級）者，頗覺調和美觀，反之正綠與深紅如法配置者，亦有同類功效。

重色感厚，非重而染深者感同，輕設感逸，非輕而渾化者感同，曰厚曰逸，設色之妙盡於是矣，埋無跡，漸疊積，是亦設色之三昧也。





國畫創新應取的途徑

王顯詔

藝術是時代的產物，是民族的反映；于是乎各樣的藝術作品，以富含有時代的民族本質，才能得到相當的價值，即以中國人而學其他各國的繪畫，雖然用了外國的材料或方法做成，其內含也要有極充分的中國民族本質，才是中國人的作品，不然，中國多了一個外國人，多了幾件外國作品，實際上對於本國，是沒有多大的裨益，而於外國人，也不需多此一個假裝的兒子。至於含有時代民族本質的作品，固然是某時代某民族的產物，倘能再進一步，作家也可以用一種超

時代超民族而又不是其他現有的時代和民族的作品，來改造時代，創造民族，有了這樣的藝術作品的產生，那真是無上的寶貝了！

中國的民族，是優美有餘而流于頹廢的民族，對於一切的追求，都是沾沾自得，度着得過且過，不求長進的民族，於是各樣固有的藝術，如文學，繪畫，雕刻，建築，音樂，戲劇……等等，多是靡靡然殼棘地抹粉塗脂而向人乞憐的作品。這些作品，固然是我們民族的反映，可是這種作品，這種民族，在現代的社會上，實在沒有生存的力量。故

此我們眼前的需要，便不是這樣的作品，而是要着適合時代生存，或超時代的改革民族的作品。

在最近的十餘年來，中國的藝術界，漸漸地已有了這樣的感覺，因此研究創新中國繪畫的人，一天多似一天，圖畫的位置，也一天高似一天了。可是一般的作家，能達到這樣目的的，確是如鳳毛麟角，或囿于師承，或迷於家數，除了那些陳陳相因的墨守古法者之外，結果隨處皆張着安吉的旗幟，來占據了山陰的領土而已。甚且爲着自己十分滿足的緣故，把舊時沾沾的民族性，又恢復了！

一切治學問的人，既須有過人的天才，又須竭了一生的精力，或許可以希望有些少的造就，雖然難望於人人必有浩大的天才，

而竭一生的精力去深沉探索，是無論何人所應有的事。故此作家的致力，如果沒有發表的必要，可以終年不寫作，但不能一日停止其探索和研究，探索所得，便是我們所有的糧食，我們的營養充分了，我們的精神健全了，于是乎可言寫作。如果不加營養，徒言創作，正如只知泡茶，而不時時加上茶葉，必至漸漸地歸於沒有味道。

中國的藝術，發達很早，一來已代有名家，積下了數千年所留存的極豐富的寶貝，其中各有各的個性和面目，各有各的創作的精神，而一時代也有一時代的作風，如果略有中國繪畫常識的人，是不能否認的。而且在每個時代裏的無數作家的無數作品中受淘汰而留存的作品，自然已是有很大的成就和價值，才得流傳下來，我人如果能夠不斷地

廣博地去研究探索，當然可發見許多新的領域和啓發了無限的活躍的創作精神。于是在不知不覺裏，便有很好的新的作品產生出來了，不探索前人的作品，固然營養缺乏，囿于師承或迷於家數，最多也只能得到畸形不正確的生活，要希望其能創作真正的藝術作品，實在難乎其難。

況且一切藝術的新創作，絕對不能用某種方法和計劃，便得成功，吾人生活在現代社會裏面，受了現代種種環境的孕育，再有了各樣藝術的探索和啓發，所表現的，不期然而現代化了。如果進而對於現代的社會或民族有所不滿，而隱伏着創造社會或改革民族的精神，一受了藝術探索的啓發，所表現的，也自然而然地成爲創造社會或改革民族的作品了，那用着什麼方法和計劃呢！要之

：藝術的創作，是完全建築在人類的精神和情感上面，有那樣熱烈的情感，便自然地有那樣熱烈的藝術的創造。倘缺乏了情感，任你如何的計劃，也是做不出真實的東西。一切的藝術創作，如果用着什麼計劃或方法，那只能叫做「製造」，絕對不能叫它做「表現」了！

現在新中國畫的計劃，實在太多了。于是三錢銀花二分甘草的藥方式的作品也充斥了。而一般新進的藝術追求者，也五花八門地計劃起來湊湊熱鬧了。其實他們所製造的，何會是新中國畫呢！新中國畫的產生，還要待于未來的有絕頂聰明和充分的學力者的努力呵！比方中國現在流行着的新詩，那何會是中国詩！簡直是用中國文字寫出來的洋詩呵！它何會有些兒的中国風味呢？難道用

中國文字寫出，就算中國詩麼？這真是一般想享大名的作家所計劃製造出來吧了！

至于藝術創作的統一技巧，或豎立門戶，也都是那野心大家的想併吞藝術的領土以樹其勢力和獵取功名的劣手段，是極違反人性，阻礙社會進步的舉動。因為一人有一人的情感，千萬人有千萬人的個性，如果人人能夠本着創造的精神去發揮，社會是何等燦爛而進步呢！一受了人家的誘惑而統一去了，結果只形成了一個單調而畸形的停止進步的社會。

更進一層：異國的藝術，山、川、人、物和風俗，也須有銳敏的眼光，冷靜的頭腦

，深沉的心思，精細的認識去研究探索，使我們的營養，更加豐富，則我們表現的力量，更加充足，只要你能夠把這麼豐富的糧食，咽下了之後，完全地消化，才是我們創作的幫助。石炭雖然是發電必須的材料，倘若錯認石炭即電力，豈不笑話？

我極希望有志創新圖畫的同志們。一齊本着這樣的途徑，勇往直前，繼續不斷地儘量去努力工作，至於成功與否，可以不計，我人只有「祇問耕耘，不問收穫。」於是中國燦爛地適合現代社會生存或超時代的改革民族的作品，也自然繼續不斷地產生了！

——廿五年，雙十於潮州韓山書院——



繪畫與攝影

王潔之

去年中國美術會第三屆展覽會中，特設了一個攝影部，將許多攝影作品放在會中展覽，很可以見得辦理美術展覽會的諸位先生，對於攝影已經有深切的注意了。這是值得慶幸的，但不是替「攝影」的前途慶幸，而是替整個的「美術」慶幸。因為在美術界裏又多添了一條開拓「美」的道路，這條道路已深切的爲人所注意了。

在有形的美術中，彫刻，建築，工藝都是立體的；繪畫，書法，攝影是平面的。書法是繪畫的脫胎，雖然現在已進展到專門部份去，但在平面的「有形美術」中可以相提並論的，莫過於繪畫與攝影了。

以往一般人往往輕視攝影，連畫家們常常以爲自己的畫筆，放到天平上去稱，總比較攝影家的攝影機重。更攻擊照相館中的照相師的設計，爲拍攝一個人物的時候，其前面放一盆花和一隻小洋狗，左邊放一隻茶几，茶几上置一把茶壺與一個茶杯，右手一個水煙管，恭恭敬敬的坐着，如此的照相那裏能美呢？然則畫家們却沒有看到上海城隍廟裏的畫肖像者，正同上述的照相師一般醜劣。至於說攝影技術容易，一瞬間就攝成一張照，三分鐘即可學得這套把戲，沒有繪畫的珍貴，不足與繪畫稱道。其實這都是沒有嘗試這攝影味道的人所言，我們也可以說繪畫

是一件極易的事，三歲的小孩子都高興在紙上繪畫，不過其所繪者不成東西而已。我有一個朋友是畫家，他對於攝影感到興趣了，置備一架攝影機，會學習過兩年拍過三百多張片子，其對於曝光 (Exposure) 和景深 (Depth of Focus) 尚不能達到別人對他絕對原諒的正確程度，他的「攝影容易」的迷夢方才打破，「取景」與「結構」的美化更不必說起。

繪畫的優點，是能採取各種連續景物中的最美部份，如畫家畫一個運動員跳高的姿勢，在許多連續的跳高姿勢中，他能採取最優美的姿勢把牠畫下來。這種本能在攝影家也是具有的，不過兩者所用的工具不同罷了，畫家的工具是畫筆，攝影家的工具是攝影機。

畫家常以「寫意」與「筆調」兩者為「繪畫」

中的最可持的價值，但是在現時進化的「攝影」也具有這類能力，這更可舉一個明顯的實例來講，如我們拍攝了一幅鳥類照，這幅鳥類照裏有一羣黑鳥鴉，我們若在牠的負片上，在每隻鳥鴉翼上，加以黑點，其所成的攝影作品，即變了極理想的一羣鳥類，這不是「寫意」嗎？攝影作品中「寫意」的方法不止一種，其中除了原來景物「奇妙的設計」和「底片的改修」外，尚有「疊印」，「浮雕」，「正底的翻印」，等等，各人有各人別出心裁，完成與原來景物的寫實態完全不同，以趨「寫意的美」。

「繪畫」上有「筆調」的特性，「攝影」上也有「光調」的特性，這種「光調」也以各人技藝的不同而異，如同是一枝梅花，攝影家甲在日光底下，用硬性的鏡頭拍照，並且他欲

照的清楚範圍很大；攝影家乙在電筒底下，用柔性鏡頭拍照，並且他欲照的清楚範圍很小，這兩者所攝的對象同一，而所生的結果則異，其結果相異的原因，乃是甲與乙「光調」不同，正與米蘭 (Franco Mieser) 和賽尙 (Paul Cezanne) 的「筆調不同是一樣。那末「光調」的不同，當然非上面一例可以說明，單就「景深」來講，有喜歡「賓主均明」，有喜歡「賓暗主明」；單就「輪廓的性質」來講，有喜

歡「硬性」，有喜歡「柔性」，有喜歡「中性」，單就「光源來講，有喜歡「日光」；有喜歡「電光」，有喜歡「放射線」等，以許多複雜的奏合中，各人的「光調」也隨其見地而不同了。總之有了「攝影」並不抹煞「繪畫」的價值，但「攝影」所具有的價值，也非比「繪畫」低微。這兩者是「殊途而同歸的」，這正是兩條平行的，一般長短的，一樣闊狹的，而趨向「美」的目標為依歸的大道。

人類倘然沒有了感情，世界將變成何等機械，冷酷，而荒涼的生存競爭的戰場！世界倘沒有了美術，人生將何等寂寥而枯燥！美術是感情的產物，是人生的慰安。牠能用慰安的方式來潛移默化我們的感情。

——節錄豐子愷著藝術趣味中的一段——



論 氣 韻

馬振麟

(一) 氣韻之解釋

國人作畫，貴乎氣韻，謝赫所云六法，原以氣韻爲先，歷來解釋氣韻者，其說甚多，或以氣韻二字分解者，或以氣韻二字合講者，質言之：氣韻卽『生動』之意；或釋『意境』與『趣味』之意。方薰山靜居論畫云：『氣韻生動，須將生動二字省悟，能會生動，則氣韻自在』。能生動，則氣韻自在，是言生動卽氣韻也。唐志契繪事發言云：『蓋氣者，有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣；而又有氣勢，氣力，有氣机，此間卽謂之韻』。又方薰云：『氣韻生動爲第一義，然必以氣爲主，氣甚則縱橫揮灑，机無滯礙，其間

韻自生動矣。』此言氣在韻中，有氣卽有韻也。又山谷老人云：『書畫皆當觀韻，李伯時作李廣奪馬南騁狀，引滿以擬追騎，箭鋒所值，人馬應弦，使俗手爲之，當作中箭追騎矣！此意最宜領會，蓋卽所謂韻也。』此言氣韻爲意趣之意，當甚明矣！

(二) 氣韻之發生

氣韻發生之說，有謂在四時，寒暑，晴雨，晦明得來者，有謂在筆墨中得來者，有謂在筆而不在墨者，有謂在有意無意者，其說之完善者當以張庚浦山論畫所云爲最，其文曰：『氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者；發於無意者爲上

，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。何謂發於墨者？既就輪廓，以墨點

(三) 氣韻與形似

染渲暈而成者是也。何謂發於筆者？乾筆皴擦，而先自浮者是也。何謂發於意者？走筆運墨，我欲如是，而得如是，若疎密，多寡，濃淡，乾潤，各得其當也。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是，而忽然如是也，謂之足，則實未足，謂之未足，則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。然惟靜者能先知之，稍遲未有不泊於意，而沒於筆墨者。』可知氣

韻之發生，當於意趣及筆墨中求之也。

我國畫法至重氣韻，故遂有輕視形似之說，東坡所謂『論畫以形似，見諸兒童憐，作詩必此詩，定知非詩人。』是也。余以爲求形似乃畫之始基，不求形似乃繪之終極，所謂超以象外，得其環中，固南華之妙論，亦丹青之上乘也。益州名畫錄歐陽炯云：『六法之內，惟氣韻形似二者爲先，有氣韻，而無形似，則質勝文；有形似而無氣韻，則華而不實』此亦主氣韻與形似兼重之說也。

重遊采石磯登太白樓口占 鐵崖

牛渚風光異昔時，江上曠覽步遲遲，古今多少興亡事，太白樓頭敢賦詩。



波斯的小形畫

陳之佛

一 法迪米特時代的繪畫

(A) 波斯古代藝術與亞迦坦壁畫

亞迦坦 (Ajanta) 的壁畫與最初期的阿刺伯畫含有共通點頗多。邁丁 (F.K. Martin) 說：亞迦坦的壁畫與阿刺伯繪畫是從同一源流出來的，非常豐富的古代波斯的藝術，確是亞迦坦壁畫的源泉。

亞迦坦壁畫之中，與所謂薩珊藝術以前的波斯古代藝術末期的東西，其相類似之處也很多，只看在亞迦坦所繪着的坐於玉座的王者之圖，很明顯地可知其為薩珊的。所以亞迦坦壁畫是受波斯的影響已無可疑了。

在中央亞細亞所發見的吐蕃的小形畫 (Tibetans) 大約是西歷紀元六〇〇年至九〇〇年

年間時代的東西，這等波斯古代末期的藝術，非常有中國藝術的趣味，在某一細點上，尤其見得是受中國的影響的。吐蕃的小形畫似乎是波斯古代藝術末期之最東方的東西，因此，這些東西對於法迪米特繪畫必有相當關係，而法迪米特繪畫似已受着中國藝術的影響了。

(B) 中國藝術與法迪米特藝術

法迪米特 (Furims) 民族在紀元九〇九年得勢力於埃及的時候，他們解放了埃及的技藝家而做美術的工作，當羅馬帝國時代，比

桑丁(Byzantin)時代，埃及的支配者雖不注意於藝術，但因法迪米特人的出入，古代埃及的藝術就得了開始復興的氣象。

中國與摩哈默德在摩哈默德時代的初時已發生關係了。當七世紀及八世紀的時候，東方的經商者與亞細亞西方之間已經有了交通，到九世紀在中國也有了幾處摩哈默德的植民地，歐夫拉脫及底格利斯河口的勃斯梭拉(Bassorah)已成為亞細亞經商的中心地，斯拉夫(Slavs)及荷爾麥(Hirnis)又在波斯灣上大活動，而亞台就成了埃及及中國經商的中間港。故當時曾經稱亞台為中國的大門，亦稱波斯灣為中國灣的。

阿刺伯人對於中國人的美術，彷彿中世紀歐洲塞拉珊(Saracen)藝術的產生一樣的大被鑑賞，他們對於中國的美術品，以為總是

勝過其他各國的東西，非常被尊重的。在九世紀的時候，婚禮贈物亦流行用中國的美術品。阿刺伯人的心目中，中國人是世界最偉大的藝術家，中國的繪畫及彫刻是藝術上的模範的東西。

法迪米特的寶物之中，恐怕中國繪畫的傑作也包含在裏面罷？況且宋大畫家李龍眠正是與摩哈默德之繼承者揮着宗教政治的絕大權力的法迪米特加列夫(Fatimid Caliphs)同時代的人物。故法迪米特的畫派，在某一細點上明示着絕對的受了中國的影響，但大體是希臘埃及及中國的藝術的混合。

紀元一一七一年法迪米特因為已在埃及失勢了，藝術家大都離去埃及而往西利亞小亞西亞美坡梭達米亞波斯西西利及西班牙等處，於是在摩哈默德教國的技藝便從此而分

散了。

(C) 阿刺伯的人物畫

在遺品上阿刺伯的小形畫中最古的作品是撒拉旦(Salatin)的肖像，描法古拙而色彩調和。這一幅畫在加列夫時代寫實的描寫的阿刺伯的肖像，是唯一的遺作。寫着撒拉旦蹲踞於黃金之王座，穿着暗紅地上有淡紅紋樣的法衣，頭上戴着綠帽，頭後描着金色的圓光，這樣的狀態的。由這畫的簡淨迅速的寫法，可以證明它是並非想像的東西，確是寫實的，是大主權者的刹那的肖像。羅丹(Rodin)馬蒂斯(Matisse)的寫畫，也許是私淑這等寫法的？

撒拉旦肖像的作者，確是不拘拘於一種畫院風的嚴格的規模的，而且由其手指及眼等寫法看來，又可知他是在古代藝術的傳

統上活動的人，這傳統又似乎是由埃及希臘及中國藝術的最光明的時代而來的東西。

這類小形畫的描寫法，實在足以引起觀者驚異的感想。然而，它是有生命的，活現着作者性格的躍動。這等人物之型，多數是滑稽化或誇張化的，這是真的阿刺伯人的描寫法。

(D) 動物畫

阿刺伯畫家照這樣的作風描寫的東西，也不只是人物。他們又是動物的細密地觀察者，對於各種動物所特有的形態，能夠詳細分別而描寫出來。熊的靜默的溫良性，駱駝的特異的威容，小鳥歌着的情形等等，都能盡量地表現。而且這等所畫的東西，差不多歐洲人的思想恐也不能企及，有充分裝飾的價值，確是東洋獨有的古藝術。

二 蒙古時代之繪畫

蒙古時代的小形畫現存的佳作實頗多，極能明示蒙古畫家所作繪畫的性質。

一二九〇年那時的古書中，有關於伊拉尼亞帝國的主權者亞爾庚（Arslan）的一幅小形畫。這畫是完全用墨寫的。大約是受着中國影響的一畫家的作品，或者就是要滿足波斯趣味的中國畫家改作的也未可知？

但是：完全遠東樣式的畫法，終不能使波斯畫家的滿意，他們終於捨棄墨畫而復歸於彩色畫，尤其他們於色調上希望得到蒙古風的色的調和。從泰朗出來的一二九五年的記錄的一小畫中有很富興味的東西。這些也

有多少裸體人物寫在那裏，人物的容貌性格彷彿如印度人。在俄國所發見的薩珊後期及最初的摩哈默德時代的青銅或銀的壺也同是

印度樣式的。

動物畫雖也在最早時期寫起的，不過沒有如過去的那樣寫實的東西。

總之，真正的蒙古樣式流行不久。自蒙古藝術家等歸國，而本地的藝術家便支配着美術界，古代畫的傳統再占優勢，蒙古的影響就漸次減退了。至十四世紀初蒙古畫家差不多已不受宮廷的任用而命本國畫家製作了。

就現存的小形畫看來，可以明瞭這時代波斯樣式流行的情形及蒙古的影響的急急減退而立刻被消化於新流行的畫風等各種事情。一般的圖式雖然是中國的，但色彩上不但

是像從前那樣的華麗而且更覺豐富。

這時代的繪畫，曾經有歐洲的某批評家說過：『如果我們除關於宗教上的一切感情，服裝，題材的情操，公平地來批評作品，

我們就不得不承認東方的繪畫比較歐洲的繪畫有高度的發達。在意大利於同時代有薛馬勃 (Cimabue) 喬托 (Giotto) 等大畫家，其作品也大被稱賞的，這等畫家於人物正確的描寫，於解決技術的難題，則非東方畫家之敵。意大利的風景畫試與東方的風景畫相比較，則東方的東西有怎樣的魔力，有怎樣的裝飾的意義與性格，一見便可明白。關於色彩又是東方人的較優，意大利十三世紀的繪畫對於比桑丁式的 Mosaic 似乎是褪色的了，然而，如果把同世紀的波斯小形畫作同樣的試驗，一定可得勝利』這是研究波斯小形畫有名的人的評批。

三 迪摩列特時代的繪畫

迪摩列特 (Timurids) 可說是波斯藝術最興盛的時代。迪摩爾 (Timur) 的勝利軍雖然曾經

破壞了藝術品，但其後繼承者都是受過文化的洗練的學者，能夠謀向上的發展，尤其愛護藝術而無虛飾的態度。故其首都撒馬爾開特 (Samarkand) 豐富繁華，以色彩富麗的 (Mosaic) 裝飾於建築物的內外，有使觀者不致疲勞的一種魔力。就是當時的小形畫也得着這 Mosaic 美術的功效的。

波斯 著作家謂宇斯太特賡格 (Ustad Gurg) 是迪摩列特畫派的始祖。據說這畫家是啞者。不過有人也說他是中國人，因為語言不通而起誤會的，究竟怎樣，也無從證實。總之，賡格是一非常神祕的人物，並非迪摩爾的宮廷畫家。

迪摩列特時代亦有人物畫的佳作。如摩洽默德供奉天使之圖，用細巧的描線，華美的色彩，也是人物畫中的上選。但這時代最

佳的繪畫還是在風景畫，一種濃厚的，想像的，而且精巧的表現，確已達到畫法優良的極點。歐洲的批評家說：迪摩列特畫家的寫畫，雖用極其細微的直線曲線，甚至纖細到彷彿要用放大鏡描寫的許多之線而其手不至震動，他們的手與眼的靈敏活潑，真是大可驚奇。這等批評家又以爲這些畫家或許是因爲都是回教的信徒，從未嘗過酒味，其視力及神經系統不會受酒精的毒害，所以能夠寫精確的線條。原因在此，也未可知？

四·比塞特及其畫派

(A) 比塞特作畫的情形

比塞特 (Bisat) 是東方的拉弗爾『歐洲的批評家曾經這樣的稱賞他：波斯王向·埃斯馬列爾把比塞特供奉於內廷。這君主是一藝術的大愛好者。據歷史上戴着：埃斯馬

列爾與土耳其的撒利姆一世作戰的時候，他說：『如果我們戰敗了敵人取我們的首都，我們的大畫家比塞特決不願落在敵人的手中』等到戰爭（一五一四年）之後回到自己的首都，他首先就問：『比塞特還健在麼？』比塞特之被敬重可想而知。埃斯馬列爾還賜了他一座邸宅。蒼翠的樹木，美麗的鮮花，皎陽映着山色，煥發它無限的光輝。這裏，就是大畫家比塞特伏着案在寫畫。他是用極細的筆每日不輟的在製作的。他的畫中如撒爾旦米爾塞 (Sultan Husain Mirza) 的肖像是用鉛筆作素描，然後再上墨的。他的描寫，過去的許多畫家決沒有能及他的。

(B) 比塞特的肖像畫

比塞特實在是以肖像畫占着大畫家的地位的，彷彿與北歐同時代所出的迪拉 (Albert

Durer) 荷爾平 (Holbein) 等畫家一樣。「聖僧」這一幅可說是比塞特的肖像畫的傑作。他能把人物的全表情充分地集中於眼與唇，對於人物之外的各種事物十分簡淨，使觀者之眼不致分散而特注意於肖像。他所寫人物的衣服也非常恰當而優雅。波斯畫家的作品，必有一種精細的裝飾的性質，在這點上，實在有極大的魔力，足令觀者驚嘆。

比塞特他不會製作戰爭事變這類的畫。他愛靜謐地冥想，所以喜歡寫聖僧等這些畫。他是心情非常深切的人，所以他對於他的門生們也任令他們遊戲娛樂而不拘束的。他的風景畫也都是明快的調子的靜謐的東西，但對於秋景還是多選春夏的風光。

(C) 比塞特的風俗畫

比塞特也寫過風俗畫，巴斯頓美術館及

大英博物館藏着建造撒馬爾開亞特回教寺院的狀況的小畫。在巴斯頓的是一四六七年的作品，在大英博物館的是一四九四年的作品。在這些畫上寫着勞動工人的情狀，差不多全是東方式的。巴斯頓所藏之畫，其人物頭上都包着布，多是印度式的，人物的活動及表情，都有充分的表現工夫。

比塞特在一四六七年所作的迪摩爾帝禁苑饗宴圖：濃鬱的樹木與絢爛的花卉又配以小廳，巧妙地佈置着各種人物而富有裝飾的趣味，這可說是比塞特的風俗畫中的代表作品。畫中的人物，有波斯風的，有印度風的，也有中國風的，尤感光怪陸離。

(D) 比塞特與歐洲同時代的畫家

比塞特及其稍後米拉克的畫，如果與同時代的歐洲一流的小形畫家相比較，則比特塞

與比利時的梅慕林，米拉克與法蘭西的夫凱，他們雖然有同等的圓熟的技巧，但東方藝術家對於描線的微妙，有裝飾感，色彩的豐富等，總是較優的。歐洲藝術家的作品，則富於顏面的表情及宗教的情操，尤其對於風景畫比較的發達。故東方畫家的小形畫用作書籍的插畫最為合宜，而梅慕林夫凱的畫掛於壁上更見其美。

米拉克是一位極有魔力的色彩畫家，亦即是中國藝術的代表者。小形畫之能脫離中國藝術的束縛的最初就是比塞特，故比塞特可說是波斯本國風的小形畫之創始者。他的作風影響及於他的門生，在二世紀之後還是有許多畫家遵奉着的，即在黑暗的頹廢時期在波斯藝術上仍有相當的權威在模仿着他的人物的。

五 米拉克及勃加拉畫派

比塞特之後米拉克就占波斯藝壇上的首位。這時代的象牙彫刻家小形畫畫家；差不多沒有一人能與米拉克相競爭。他本來是比塞特的門生，他所寫的人物雖沒有比塞特那樣的生動，但當時波斯的畫家決難企及，而有一種不思議的魔力的。他曾經澈底的研究過中國畫，又由其師比塞特而得古迪摩列特時代藝術的趣味。比塞特是氣象活潑的畫家，米拉克的畫最能發揮波斯的裝飾趣味的。

米拉克在一五三九年所作摩哈默德昇天之圖（大英博物館藏）老豫言者乘着女頭馬身獅尾的神獸馳驅雲間，其前後上下有羽翼的天女捧着種種寶物在進行。天女的動作都極其巧妙地表現着，表情亦極豐富而且輕妙，這種繪畫，確是不可多得的珍品。就其全

體看來，充滿着活動的氣概，又有極樂的神情，雖是幅小畫，很有可與大壁畫匹敵的大規模的光景。

米拉克實在是勃加拉畫派的創始者或者是改革者。雖然這一派的繪畫也不免受着比塞特的影響，但用少數之色而活潑強烈，可說是這派的特徵。米拉克派與米拉克樣式在勃加拉及撒馬爾開亞特是大被稱賞的，米拉克的單純性在這等作品中到處都有。屬於勃加拉的作品中有錫加達與龍相戰之圖。在歐洲畫中也有聖約翰與惡龍相戰之圖，也許是由這類作品着想而得的。

六· 小形畫的諸作例

(A) 宗教畫

第十四世紀的小形畫，大都繪着哥蘭經中所敘的摩哈默德的夜行譚。摩哈默德乘着

天使之顏而軀體是驢姿的天馬旅行火天，天使加勒禮爾及愛司拉弗爾以牛乳與麵包供着摩哈默德。從前畫家凡寫神聖的人物之時，其頭後總是寫着有光輝的後光的，而且在青色的空中繪着金色的瑞雲浮動着的趣味。圖的兩邊也常飾以薔薇蔓的文樣的。

宗教類的繪畫中也有天使的小形畫。十五世紀的作品中有青春美貌的女性的天使畫，是伸着一脚而坐的姿勢，背後張着長翼，全體表現着如坐在雲上似的浮動的狀態。戴帽又掛着耳環，髮垂頸際而背後則束起，顏面美麗而活潑，指腕輕動而自由。同是十五世紀的作品，有背後也負着兩翼而立於地上的天使的畫。這天使兩手捧着有模樣的酒瓶似的東西，無帽，髮束於頭上而後方的則垂於肩邊，頗似燉煌的菩薩畫，兩靴的尖端露

于裳下，在天使所立着的地上描着土坡石塊與草，背後描着嫩綠的樹木，樹上盛開着桃花似的艷花，花間有小鳥歌着，也有飛着的，空中浮着瑞雲，想來，這定是極樂淨土的光景了。天使除顏面手指以外全身都蔽着衣服，但這衣服能顯示着輕飄的軀體姿勢運動而有微妙的情趣。但這類有裸體的暗示的繪畫，在十五世紀的時候除天使以外其他的女人畫等差不多都沒有這樣的描法的。

有宗教意味的繪畫，在十七世紀的作品中還有坐在樹下的石上或地上彷彿達摩那樣的人物，繪着凝視地上的草花而默想着的狀態。鬚長眉粗，眼廣而向下，頗能表示着森嚴的容貌，帽與衣服都是簡淨的而其描法也祇用線，樹木岩石與人物都極調和，酷似維摩，羅漢等畫趣。不過這等繪畫沒有寺院的

裝身而近於自然。這等繪畫，也許畫家並非以鑑賞為目的而繪的，大概是為敬畏精進觀念的行者的性格而繪的罷？這些繪畫上所配着的樹木，相傳謂生命之樹。有時樹上也浮着瑞雲。畫的邊緣往往用蔓草模樣作裝飾的。

(B) 宴樂畫

波斯人是狠樂天的，故在他們的小形畫中如欣賞自然，享樂音樂，酌酒，這類的東西也很多。十五世紀的小形畫中有描寫着宮廷狀況的一幅：巴拉姆(Balam)王賜酒盃於女王，王座的下方樂人們奏着音樂，侍從等也準備着饗宴，寫着這樣的情形。其設色及構圖這小畫可稱絕秀之作。

還有大體與前者相似而更細密地描寫的一幅宮廷畫：王與女王擁着而交盃，其周圍

有侍從及仕女等奏着音樂，一人在舞着，又有捧着種種酒肴進來的。畫中處處施着金色，描法精巧而有筆力，也確是一幅佳作。以波斯樣式的綿密的模樣作背景的裝飾，其樂器如長笛，琵琶，大鼓，金屬鉢等都描在那裏，還點着輝煌的燭，這是一幅宮廷的夜景畫。

這類的繪畫，還有女子拿着酒瓶給男子斟酒的閨中的趣畫，能示純潔的愛。亦有王和女王斟酒的，亦有女子方面怕羞似的把男子的手推開的，總之這類的畫都是極能表現東方方式的優柔的思慕之情。

在十六世紀的小畫中也有寫着妓館狀況的畫面，欄干之傍初春的草花叢生着，桃花也盛開，室中有士子二人坐於敷着絨氈的床上，一人右手持盃而左手握着酒瓶正在飲酒

，其前坐着二美女，一女子把大琵琶支於膝上在彈着，他一女子似乎是在打着小鼓，另一男子以左手捉住了美人之袖，右手拿着酒杯給他飲，但女子故意對男子表示着媚態。這畫中的人物的姿態，表情，確是十分精巧而愉快的，日本的版畫中也有這類的作品，但其表情還不及此畫。

受着中國影響的十五世紀海拉德(Herald)派的小形畫中，有男女燕居圖，這是哥斯勞王與美人西靈以中國風的姿態描寫着的一幅。這畫除寫男女燕居的細膩狀況之外，還有特點：畫橫方寫着椿樣的花木，枝上棲着長尾之鳥而眺望下方的人物。這花鳥與人物的比例是不相稱的，小鳥似乎比人物還大，花也大於人物的頭，這大概是因爲要充塞畫面上方的餘白而使發揮裝飾的效果，所以這樣

寫法的？這一幅是中國畫與波斯畫的混合畫，但是側重於中國畫方面的。

這等燕居圖因為用花鳥來作背景，尤見豐麗。波斯人對於花鳥的陽春與人間的宴樂，這等興味，李白春夜宴桃圖序中所說彷彿似之。故當風和日暖柳暗花明之時，宮廷人物遊宴外苑，酌酒奏樂，而陶醉於春氣中的情狀的繪畫，在十六世紀的作品中也有這樣的一幅。畫的上方描着雲般的丘陵，丘之後有狐似的動物現着半身而偷望愉快的宴樂。

人物的顏面都優柔而和悅，眼大而生動，富於怡悅的表情。這畫是純波斯風的，青年男女的姿態，很難識別。無髮的男性人物其顏面也有優柔的表情，服裝也與女子無異，我們見了往往以為純是女子的宴樂圖。但單獨的像則男女頗易區別，只在集合人物尤其是

青年的人物不甚分明而已。這小形畫四邊也飾着精巧的模樣，而且又有文句插於模樣之間的，文字也裝飾化的，全體都非常優美。

波斯宴樂畫中還有一種異樣的鬼的饗宴圖：山上聚着有角的赤鬼青鬼黃鬼白鬼，大家都喜氣洋洋地把着大盃在飲酒，而且又生吞着人肉。白鹿小鳥遠遠地望着，都現出一種驚恐的狀況。其傍還縛着三個活人，更有一人已失了頭倒在那邊。有這樣的一幅鬼怪

(G) 歷史畫及傳說畫

小形畫中有依歷史及傳說而作的東西，略舉數例在後面：

在十五世紀的小形畫中以舊約書中的歐賽夫之事為題，寫着歐賽夫跪在牢獄的黑暗處祈禱着的情形。畫的下部並寫着巴帝法爾

的妃的侍女等秉燭立於牢壁之外，傾耳聽着歐賽夫的藉聲息以報告於妃的光景。畫邊也飾着蔓文樣的。同是十五世紀的作品，寫着馬球文的愛人教誨少女及侍者的狀況，畫的兩邊飾着花及蔓的文樣。

十六世紀的小形水彩畫有一幅從大樹的枝間望見克利奧派脫女王坐於玉座的畫。而這女王的遊船有侍者乘着掛帆在水上駛行。色彩用濃朱，綠，青，黃等，非常美觀。

據波斯傳說：有貴人在沙漠中狩獵而迷路，求宿於哈太姆（Hataim）哈太姆即留宿於其家。畫家就依這傳說寫着哈太姆接待貴客的畫。這畫的下方有一羣駱駝載着哈太姆贈給客人的許多物品。這也是十六世紀的小形畫之一。

在十六世紀的小形畫中還有一幅薩珊王

亞尼秀華（Anishirwon）的像。一日，王質問其大臣勃撒迦米爾曰：「忍耐究竟是什麼？」大臣答曰：「忍耐是在性格上彷彿是食物中的鹽」。故這幅畫即以象徵的意義寫着賢大臣捧着盛鹽之盤呈王的狀態。

小形畫的歷史畫中最名貴的是一幅戰爭圖。寫着奈迪爾向率領波斯軍與印度的君主及其軍隊在戰場上相對着的光景，集合砲軍於中間，左右翼各配以騎兵，對抗着的軍隊的後方有騎象的王族人物及其隨侍者。這畫的長一尺三寸高約九寸。

(D) 騎馬及狩獵圖

波斯人喜歡騎馬又愛駿馬，這些事實，在他們的小形畫上可以窺見。大概都是繪着細顏長足而運動活潑的馬形的。馬的眼與口邊頗有伶俐的表情，似乎有與人的意氣相通

的妙趣。馬鞍與脊被上飾以豐麗的文樣，尾端束成二重或被割短的，全體頗具颯爽的风姿。穿着華美的衣冠的帝王騎於這樣的馬上，在山野中悠然地行着。波斯的繪畫中往往

描着動物窺視人類的威容的情形的，故在這畫上也有猛虎潛居山陰窺視帝王的騎馬之姿而不加害於人。樹下跳着兔子，空中飛着小鳥的趣味濃厚的繪畫，這也是十六世紀的作品。在同世紀還有貴人騎着白馬在高原射白鹿的一幅狩獵圖，圖的上下並添有詞句，也是佳作。

海拉德畫派的作品有中國風的男女與波斯風的士人各騎着白馬與黑馬，前者拿着弓矢，後者手上停着鷹，帶了獵犬在秋草的山野狩獵。山羊狐兔野驢等都狼狽地在逃避，有的已中了矢，有的也被獵犬噬着。這畫上

的人物動物草花丘陵的配置都是文樣化的，其全體極能與人以愉快的感覺。由這等作品上看來，可知波斯畫家於文樣的意匠有極優秀的天才。

波斯的裝飾畫中往往用植物之蔓，這蔓却如開花或結實似的巧妙地嵌入人、猿、犬、馬、貓、鳥、魚等之顏或人之掌，而能發生一種奇異感。有時且把橫向背向或前向的小鼠配置於草葉之間，花鳥畫有可當作一種文樣看的，即如前述的狩獵畫不論騎馬人物，山野，野獸差不多都把寫實的繪畫消化於文樣中了。波斯畫家沒有模寫事實的，他們都是從藝術的企畫或裝飾的意匠上而窺視事實，再把這個消化之而寫了出來的。波斯的陶器文樣及絨毯文樣所以能聞名世界者，就是因為他們富於裝飾化的天才的緣故。

(E) 全身肖像畫

十六世紀的小形畫中也有不少肖像畫，文人、武人、青年男女、舞女、被擒的武夫等都能表現各種人物的姿態，其中亦有配以自然的景緻的。

最有興味的要算梭爾旦圖。梭爾旦坐於柳下的榻上抱着琵琶似的樂器張着口彷彿在吟咏。輕薄的衣服，白地而有疏散的文樣。嫩綠的柳枝，絲般的垂着，枝之上方還有二隻小鳥，描着非常有趣的姿勢。其全體是抒情詩的，雖然是有鬚的人物，但看去頗覺年輕而帶着幾分憂鬱味的。畫中有詩也有音樂，有東方描線畫的深奧的趣味，品格高尚的人物畫，這柳下梭爾旦圖可說已極其表現的能事了。

戴着白帽，穿着將衣，佩劍而坐的武人

，右手握着腰帶，左手把着大盃，生着濃而短的鬚，有勇壯而沈着的狀貌，人物的後面櫻花夾着嫩葉而盛開着，這是十六世紀作品中的一幅武將畫。東方英雄的風姿能在畫面躍動着，確是爽利之作。這畫雖也使用描線法，但花木及衣服等都是用沒骨法的。在小形畫中是比較的大形的東西。

十六世紀比塞特派的俘虜武將圖還較優於前圖。服裝雖也大同小異，但前者武將之帽與衣裝都用白色，這俘虜的全用暗色，不過在弓袋上也飾以美麗的模樣，大概是表示這武將的位置的並非低級。掛着首枷與手枷，顏向下而示意氣消沈的狀態。波斯的武將畫極富精神的表現，能把人物的性格在畫面上畢露着的。

(F) 美人畫

波斯的人物畫與中國日本的人物畫不同，又與印度的人物畫也有不同處，因為波斯畫家描寫人物從不繪頭髮之美的。耳邊頸際雖然也有多少頭髮露着，但自前額以至頭部全體都是用布或頭巾包住決不露出的。不論青春美女或青年男子都是這樣寫法，故波斯繪畫中普通總難見人物的黑髮之美。但是，也有難得例外：是十六世紀的作品，寫着騎着黑馬遊行于山間的哥斯勞王（Korlu）偶然發見美人西靈（Selin）的奇遇的光景。西靈下白馬而浴於溪流，下半身雖仍裹以裳，上半身則全部露出，把衣掛在樹枝之上。西靈坐於岩石在梳髮，髮由兩肩分垂於胸腹部而達於腰邊。山水樹木都是以文人畫風的達筆寫着的，這樣男女相見的情形頗有劇的意味。

以高貴的女子而露出身體髮膚的在波斯畫中所罕見的。然在十七世紀的列塞·亞巴西（Ras Adasi）派的作品中，也有把這絕世美人西靈全裸着描寫的繪畫。頭髮披在背上，耳的前方垂着鬢髮，這美人浴罷而立於石上，輕紗纏腰，透明的肉體畢露着，只在頸與腕飾着寶玉。可知這時代的波斯畫家對於裸體描寫實有巧妙的技術。在這畫上是一有力的證明。其配景如水草水波等亦是幻夢的地極有和淡的氣分，足令人歎賞不止。在波斯小形畫中雖然絕少裸體的東西，但少年男子擁抱着戀人而置於膝上，像這類能引人而肉感的畫，常常可以見到。西靈浴水圖可說是波斯畫中肉感的表現的代表作。



迪摩爾帝禁苑裝宴圖



比摩特作

介紹



西班牙派大師藹爾格臘柯

糜春輝

藹爾格臘柯於一五四七或一五四八年生於希臘克里特島。他的青年時期是否在希臘或威尼士過去，極少考證。不過，當時威尼士的基督教勢焰控制於地中海東岸的利凡得諸城以及其他各小島嶼，正是這個時候因為希臘人受不了土耳其的壓迫，都向威尼士紛紛避難，難民隊中未免也夾了藹爾格臘柯的家族。

藹爾格臘柯受替善之教，不過在替善(Giulien)的學生名錄上，是沒有格臘柯這個名字。在他的同鄉克羅維亞的信上，說他是替

善學徒。無論從他的作品上看，除了充滿了他自己固有的強烈的個性以外，等他到西班牙的時候，說他早已染上了替善的風格。

這裏應該先弄明白的，是關於藹爾格臘柯的名字。藹爾格臘柯(Gregorio)是希臘人的意思，西班牙語應作Grego。這個名字好像是在意大利時，別人叫他的綽號，當他初到西班牙的時候，意大利人都叫他Grego。後來西班牙人把自己特有的冠詞El套上，因而就成為藹爾格臘柯了。或簡稱謂之Grego，意大利人慣喜在畫家的頭頂戴上綽號，類如他

們叫馬薩曲，葛奧爾柯納 Giorjone（一四七八〇—一五一二），佩魯機諾 Perugino（一四四六—一五二三？），都有他們被稱的特別的名銜，所以葛爾格臘柯這個名字，也脫不了這個意義。

他的真名到究竟是哪一個呢？如果用拉丁語寫起來是 Kirjakos Theotocopuli，而意大利人則稱 Kirjako 爲 Dominico，不過格臘柯自己也故意要把它拼成半希臘的，有時作爲 Domeniko。同樣在他的作品上往往喜歡用希臘文字簽名。當然，他是精通希臘文的，在一個文化比較不甚發展的國度裏，他也好像落於一種自己要十足地表現自己是一個比人高出一等的那樣學者的一種幼稚的心理。他的最後的名字甚至拼成各種各樣，如 Theotokopuli，Theotokopulos，Leotocopuli，Theotocopuli 都是。

從他的畫面所流露着的他的靈魂的活躍比之一般所說的所謂希臘精神有些不同的地方，所以說他是一個希臘人，倒也正托出他有與希臘人不同的獨特的天質。希臘的藝術大概是重尚比例，準則，均衡，此外還有幾個特點是寧靜，謹慎，精鍊。可是叫他希臘人的他的藝術是有和這些相反的地方，他的作品可以說是激烈，動亂，和技巧上的大意。與其說他是屬於古典派的一流，倒不如尊他爲近代繪畫的導師，也可。

這也是必然的，他離開希臘而住於西班牙那樣冷酷的，峻嚴的托列陀城的素樸的活圈裏，他的憔悴，
尼士，希臘
Rimini 場面

倨傲，苛刻，端謹的西班牙人的典型比之在威尼士所親近的一般喜歡作樂的意大利的顏色，反映於格臘柯的腦經上面，當然要發生另一種的感覺。

因而他的繪畫也愈變而愈奇拔。他的作風也交互更變，一時拘於穩健而不亂方寸，一時則狂犇不羈，而欲驚地動天。不過，雖則他在畫面上所表現的個性比之他任何同輩作家都強，然而仍然脫不了威尼士的色彩與風格，多少帶了豐富，熱烈，壯旺，鮮明的威尼士顏色。據說有這樣的一個故事：有人把他的作品和替善相比而決定他還可以比替善做得老到一步的這種說法，竟激動了格臘柯之怒。不論如何，他的作風在他住在西班牙的時候當然大大地變了。這也是在他托列陀城的孤獨的環境之下，沒有遇到一個可以

與他並肩的，創出更

就是

早期的威尼士的手

師們所不常着手的一種輕薄的施以彩色的技巧，可是他還沒有放棄那種薄薄的塗上透明彩色的方法。委拉士貴支起初從厄累刺（*Uffizi*）學得的粗壯的，濃厚的描法而側重於這種輕施薄敷的技巧，也類似格臘柯所用的方法。從他的早年的一般作品上看，當然大體受了替善的指示，而流於威尼士青年畫家所宗尚的畫風。繪畫的時候，近乎先將灰色油料作素地，然後重重地在上面塗上了油彩。不過，後來他也漸漸地改變了他的方法，是類乎近代那樣直接的塗色。

格臘柯可以說是沉默色調的發明者，如

煙色的黑，無光的白，這些當時委拉士貴支也酌量採用，後來許斯勒甚至把它推為一種重要的商品。像這樣的處理色調的方法，當然可推格氏為第一人。在他的老師替善的作品上所用的白是明顯的白，黑也是強調的黑，而格臘柯所感到的並不是如一般的從物的固有的顏色上感受到那種因光的投射而顯現出那麼美麗的色調。這說是由於觀察力的細微，精到；對於色的深淺程度上的敏銳的感覺的如反映於格臘柯的作品上的，在那時代是不很多見。委拉士貴支或許含有這樣的成分，不過他的早期作品是偏於熱烈而帶鮮明的樣子，是近於厄累刺的作風，至於委氏晚年所誇張的所謂銀的色調，也不能說不類於格臘柯所有那樣的特質。

格臘柯初到西班牙的時候，他完全以一

種威尼士人畫風景的精技來處置西班牙風景的特色，多般是他在托列陀所見的景物。他好像很喜歡它的峻嚴的壯觀，在他的幾張人物構圖上面的背境的片段，好像也可以從委拉士貴支的畫面上發現出來，所以一看會使觀者感到委拉士貴支當時到底接近而且研究了格臘柯的作品。

格臘柯幾乎與西班牙人的典型同化，作為一個外國人看，他非常瞭解西班牙人，他畫西班牙人的肖像比之西班牙自己所描的，在成功的程度上，不知要相差幾多倍。當時沒有一個人像他那樣捉得住西班牙貴族的一種目空一切的傲態。這種高妙的表現技巧，我們可以從他許多西班牙的主教的精緻的寫像，加以領略。

說格臘柯的成功還在於他也是最早印象

派的一人。這裏所謂印象派的意義並不是從廣義的而是從繪畫的純粹的色彩的更嚴格的意義上像近代一般的說法。格臘柯對委拉士貴支的岳父柏雪柯在托列陀去訪問格臘柯的時候，他對柏雪柯說，他信仰回復的着筆，回復的塗色，使畫面上形成顯著的團塊（masses），而來表現自然的面相。這大概就是十九世紀法國印象派老將 Monet，Manet 輩所奉為神聖的 touch 吧。

格臘柯常對自己省察惕勵的還是對於觀察自然的謹嚴，忠實，決不隨處加上一點武斷的法則。他和追蹤他的委拉士貴支都是所謂以純粹的眼光來理解自然的。他們處置整個的畫面是把觀察所得的對象，像軍事家佈陣在這裏放下一點黑，那裏放下一筆較輕的調子，在他們的正確的意義上所謂對象決

無局部的處理。當時這種方法在格臘柯還是一種試驗，他仍然依照形體固有的描法，而並不是因形體通過了光的作用而加以佈置，可是，他的作品的效果已經要比他先前更傾向於印象派的特性了。

格臘柯的作風影響於委拉士貴支很大的這種方法，這裏要再提說的，就是委拉士貴支是否直接接受了格臘柯的指導，抑或得了間接的影響，似有疑問？不過他的岳父柏雪柯曾經見過格臘柯，在討論了藝術上的問題。委拉士貴支也許從格臘柯的得意門生德烈斯丹那裏聽到格臘柯的話，在托列陀看到格臘柯的作品而傾倒，領會其藝術。

格臘柯於一五七五年在托列陀城顯露頭角，此後一直到一六一四年逝世的時候永無離開其地。在這四十年間他的驚人的活動和

努力，凡是卡斯提臘所有教堂的聖壇畫和教士紀念廳的肖像幾乎都是他一人手跡。汕托唐曼尼格教堂的祭壇屏障是他最初的作品。同教堂的塑像的建築骨格，也是他一人所制作。他的主要作品如「昇天祭」和「基督殉難」莫不給西班牙以無限的光榮和壯觀，並使全國對於替善藝術的認識。他的造型的能力，他的富於生命力的光暗，他的自然主義，以及作為一個色彩家的估量上，他自命也是個中英才。

格臘柯的對於藝術盡力當然也至死不懈，雖則他處於遲鈍，閒散的托列陀的環境而

終於沒有消失他的不屈不撓的奮興精神。柏雲柯在一六一一年去看他的時候，他給他看一大間的雕塑的各種各樣的模型，還有一大間的他的繪畫速寫。他對造訪者提出意見，以為繪畫藝術之難在於設色，描繪次之。他說米該朗極羅雖則「是一個道地的教授，可是在繪畫方面還少理解」的這種豪語，極使我們玩味。他一方面竭力主張，擁護他自己的粗健而帶點觸的作風，結果也導出了一班如梅諾，德烈斯丹，奧蘭特輩的優秀的卡斯提臘畫家。

△ ▽ △ ▽

莫利斯說：真的藝術乃是在勞動中所感到的快樂的表現。

路斯金說：不勞動的生活，是罪惡；非藝術的勞動，是動物化。



卷首插圖所列國畫十家小傳節述

雪翁

石濤 釋道濟字石濤，號清湘老人，又

號大滌子，苦瓜和尚，瞎尊者。爲明楚藩之

後。畫善山水蘭竹梅石，筆意縱恣，脫盡窠

臼。尤精分隸書。晚遊江淮間，人爭重之，

王太常謂「大江之南，無出石師右者。」著

有論畫及畫語錄。

金農 金農字壽門號冬心，浙之仁和人

。好古力學，工詩文，持論不凡。又精鑒賞

。久客維揚。年五十餘始從事於畫，脫盡積

習。初寫竹，師石室老人，號稽留山民；繼

畫梅，師白玉蟾，號昔耶居士；又畫馬，自

謂得曹韓法；後寫佛像，號心出盦粥飯僧，

其布置花木，奇柯異葉，設色尤異，非復塵

世間所覩。著有冬心詩草行世。無子，妻亡
僑居維揚不歸，年七十餘而卒。

文徵明 文徵明初名璧，號衡山居士，

長洲人。至京師，授翰林待詔。性愛畫，覽

觀古人妙蹟，輒神會意解，至窮微妙。其作

畫，遠宗郭熙，近學松雪，而得意之筆，往

往以工緻勝。其翩翩文雅之趣，溢於毫楮間

，海宇欽慕，縑素山積。但富貴者來求，多

靳不與，貧交持以獲厚利，至有待以舉火者

。

八大山人 山人江西人，或曰姓朱氏名

奎，字雪個，故石城府王孫也。甲申後號八

山人。有仙才，隱於書畫，題跋多奇致，

書法有晉唐風格。畫以簡略勝，其精密者尤妙。擅山水花鳥竹木，筆情縱恣，不泥成法，而蒼勁有逸氣。所謂拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪者也。

鄭板橋 鄭板橋名燮，乾隆丙辰進士，興化人。工詩詞，善書畫，擅蘭竹，隨意揮灑，蒼勁絕倫。書既別致，詞亦不屑作熟語。爲人慷慨嘯傲，超越流輩。曾知山東濰縣事，以病歸，後遂不復出。

夏珪 夏珪字禹玉，錢唐人。爲宋寧宗朝待詔，賜金帶。善畫人物，高底醞釀，墨色如傅粉之色。筆法蒼老，墨汁淋漓，奇作也。雪景全學范寬，院人中畫山水，自李唐以下，無出其右者。

梅瞿山 梅瞿山名清，號遠公，宣城孝廉。本名家子，後遭亂家落，棄舉子業，屏

跡稼園，竄身岩谷，鬱鬱無所處，始出應鄉舉，用是知名。再上春官，不得志，往還周覽燕齊梁宋之間：故畫得山川之助，蒼渾鬆秀，脫盡窠臼。畫松尤氣韻蒼鬱，饒有古趣，卒年已七十有五。

戴文進 戴文進名進，浙江錢唐人。畫筆秀妙，實爲明代有數名家。神像，人物走獸，花果，翎毛，俱極精緻。模擬李唐馬遠，亦自見古逸。文進既擅絕技，至京師時，待詔謝廷循，李在等，皆深妒之。會進呈畫仁智殿，首幅爲秋江獨釣圖，一紅袍人垂釣水次，廷循從旁讒爲失體，宣廟領之，遂被放歸，以窮死。弇州山人謂：「文進生前作畫，不能買一飽，是小厄，後百年，吳中聲價漸不敵相城翁，是大厄。」多才固遭天忌耶？

任伯年 任伯年名頤，浙江山陰人，花 爲巧密之勾花點葉體。以精密之筆致，豐麗
 卉善作宋人雙鉤法，山水人物，亦無所不能 之色彩，畫花卉鳥獸，寫生入微，而品格不
 ，其人物仿老蓮法最勝，兼善白描傳神。花 卑。其畫風傳入日本，風靡一時，成爲南蘋
 鳥更多逸秀。橐筆滬上，聲譽赫然。

沈南蘋 沈南蘋名銓，浙江吳興人。能

一派

△ △ △ △

唐蕭悅，善畫竹。宣和畫譜無「深得竹之生意。」白居易亦頗推崇之？有畫竹歌一首云：
 植物之中竹難寫，古今雖畫無似者；蕭郎畫筆獨逼真，丹青以來惟一人。人畫竹身肥擁腫。蕭
 畫莖瘦節節悚；人畫竹梢死麻垂，蕭畫枝活葉葉動。不根而生從意生，不簡而成由筆成。野唐
 水邊倚岸側，森森兩叢十五莖。嬋娟不矢筠粉態，蕭瑟盡得風烟情；舉頭忽看不似畫，低耳靜
 聽疑有聲。西叢七莖動而健，曾向天竺寺前石上見；東叢八莖疏且寒，曾憶湘妃廟裏雨中看，
 幽姿遠思少人別，與君相顧空長嘆。蕭郎蕭郎老可惜，手顫眼昏頭雪白。自言便是絕筆時，從
 今此竹猶難得。



書家陳曉耘先生

龍鉄崖

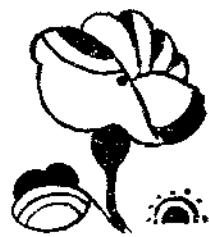
吾邑城固陳曉耘先生毅，工漢魏書，兼善篆籀，年未及冠，即負時譽，好客任俠，善飲健談，所作詩文詞，神韻豪宕，風趣灑然，每得新詠，傳誦遐邇，自謂語不驚人死不休，其刻勵如此。壯遊塞外，晚年遍歷南北，書名滿海內，說者有南康北陳之目，其於近代書家，少所許可，惟孟津王鐸，宜都楊守敬，常稱道及之。晝宗八大山人，然不輕示人，尤精鐵筆，力追秦漢，不落皖浙兩流窠臼，嘗自鐫其號曰，敗家子弟，曰，半盲人，均古樸蒼勁，先生以結客敗家，而眼患近視，故因以爲號焉。又喜豪飲，高會賓客，連宵不散，又有印曰麴秀才拇戰屢捷，除青

州從事，拜酒泉太守，封醉鄉侯，晉爵釀王。其風雅有如此者。生平喜收藏，日以考訂金石文字爲娛，老而不倦，年七十有六，卒於北平，撰著甚多，皆未梓，予客遊南北，每相聚，輒請益連日，尙憶爲余誦調寄沁園春詞云：「來日方長，來日大難，那有遭逢，儘非笑被人，挪揄逢鬼，老而不死，嘲罵冬烘，廣武城頭，賀蘭山下，當日也會意氣雄。自失笑，數向來抵掌，縱是談空，於今何去何從，休再說良工與賤工，歎貂裘換酒，黃金結客，無端萍水，一例絮風，肝胆多君，頭顱媿我，斗筲之人，且忍窮，更何處不食前彈缺，飯後聽鐘。」讀其詞可想見其爲人矣。

調查

中國文藝社的幾個小小藝展

陳曉南



中國文藝社自去年十月一號改組以後，

在文藝事業上的推進，分作兩部份的活動：

(一)文藝月刊部；(二)文藝俱樂部。前者是固定的靜止的工作，專門出版文藝月刊；(

現已出版至九卷五期)後者是變換的興趣的活動，則專事文藝上各部門的演進，如每星期四晚上的『交際夜』注重於學術上討論，學術演講會，音樂會，戲劇會，旅行會等……都是拿俱樂部的工作出而推動作為文藝運動的核心，美術展覽會，當然，亦是其中重

要工作之一，因為文藝社社址小的關係，展

覽會的舉行，也祇得是小規模的了。「惟其小，纔有意義，纔能活躍，纔有價值！」我們也可以這樣說。

在每一個展覽會開幕期內，因為要使社會確切明瞭起見，交際夜時，必請專家講論，甚至作一個嚴重問題來商討，此最有興味不過的一件事。像古希臘雕刻美展，蘇俄銅雕展覽，曾一再邀請徐悲鴻高劍父陳之佛張大千吳作人諸教授講論，與文藝家檢討，研

究所得，在俱樂部週刊上發表，因為不如此一來，一般人看過一次展覽會，等于耳朵旁邊吹送過一陣清涼秋風，言之有物，畢竟可以使人得着一個較深刻的印象，那是無疑的！

關於美術展覽的情形這裏分兩方面說：
(一)平時的陳列：有歐洲名畫，雕刻及國內名作，時常更換。

(二)臨時的展覽：則選擇最精的作品，注重于內容的意識。適合于時代的需要。下面為展覽會情況一般：

(一)小幅畫展：這是和名貴的菊花同時舉行的，共計五十八幅，吳作人，張安治，顧了然，黃揚輝，張蓓英以及筆者等都有出品，每幅都是小小的畫面，全部好像一首美麗的散文詩。

(二)廬山畫展：此為中央大學藝術科師生旅行匡廬寫生之所得。出品人為呂斯百，張安治，顧了然，馮法禩，張蓓英，孫宗慰，林家旅，許升喬，文金揚，沙耆等二十餘人，分油畫水彩素描三種，每人都出精心傑構，共計六十幅，蔚然可觀，展覽一星期，觀者三千人。(因同時華僑招待所舉行上海美專現代名畫展覽會)

(三)素描展覽：這是一個更有意義的活動，在展覽會的價值上說，因為一般畫家要求表面的取巧，常常忽視基礎上的訓練，素描展覽會的使命，就是要奠定藝術上基礎的穩固，暗示一般淺薄畫家要從事基本上的建設，教人要確切其心，眼，手的運用，全部作品七十幅，德，法

俄名家都有精品，黃揚輝之鋼筆畫亦甚見功夫。

情況之一般。

(四)古希臘雕刻展覽：全部作品共計二百餘

(六)蘇俄銅雕展覽：陳列于文藝廳上之蘇俄

件，雕刻家王臨乙，畫家吳作人周主都協同籌備，由徐悲鴻教授主持開幕，一星期中展覽期內，曾轟動南京，學校團體，一再觀摩，本京中央日報及新民報都發行專號實為首都文化上有價值之貢獻。

銅雕五件，係近代名家 Troubtskoy 所製，作風流利輕快，如初倫之繪畫，托爾斯泰像，深刻靜穆，誠世所罕見之寶，觀者每流連不忍去，在交際夜時，由徐悲鴻教授會一一分析講述並論我國雕刻之現狀聽者動容。

(五)高劍父臨時展覽：交際夜因請高劍父講

以上諸藝展，為中國文藝社俱樂部活動之

論藝術，出其精心傑作十幅臨時展覽，所到人數，文藝社幾不能容，俱見當時

情況，因為這幾個藝展，規模雖小，確是較有意義，故述之。

△ · △ △ △ △



日本洋畫界狀況

覺也

德川時代 油畫最初傳入日本，是在德川永祿年間。當時的洋畫，因為跟着天主教的宗教畫輸入的緣故，所以其後因排斥西教，洋畫也便斷絕了，至八代將軍吉宗之時，廢弛洋畫的禁令，洋畫的知識又漸次傳入。司馬江漢，歐亞堂田善，佐竹曙山，小田野直武等皆努力研究此道，便有許多油畫以及銅版畫出世。但這等洋畫，實在是非常平庸的，並不令人多大的注意。

明治初期洋畫的盛衰 至明治時代，洋畫乃勃興。明治初期，如川上冬崖，高橋由一，五姓田芳松諸人，或從在日本的西洋人

研究，或由留學歐洲而來，於是比較完全的西洋畫畫法移植於彼邦，明治九年於工部大學附屬美術學校聘任意大利風景畫家 Antonio Fontanesi 設置洋畫講座。當時的日本，是醉心洋風的時代，一切都極端的崇拜西洋，所以洋畫亦頗為興盛。

明治十二年，東京大學聘美國人 Ernest Fenollosa 為教授，他極力推賞日本的固有美術。因此日本藝壇思潮為之一變，尊重國粹的呼聲，響遏行雲，至明治十五年工部省美術學校也廢止了。

以後至明治二十二年，Ernest Fenollosa

及岡倉覺二等又重作藝術運動，現在東京上野公園的文部省設立的東京美術學校便於此時產生，但當時教授的方針還是徹底的發揮國粹。對於洋畫當被捨棄而陷於悲境。小山正太郎，淺井忠等，眼看這樣的情形，不忍緘默，於是興起明治美術會以作對社會的洋畫活動，同時又設私塾不同舍努力養成後進。

黑田清輝的歸國與紫派脂派的對立

上 述洋畫家的一羣與日本畫張着對抗的氣勢之際，明治二十八年黑田清輝，久米桂一郎二人由法歸國，處於逆境中的洋畫，得到新的大勢力，不久，就在東京美術學校添設了西洋畫科，黑田氏便為該科的主任教授。

不過這時不同舍的一班畫家與新由法國歸來的黑田一派又成了對峙的情勢。因為不同舍的畫家畫法，大都摹仿意大利古畫的色

調，以脂色為主調，頗多重暗之感；一方黑田氏一派是從法蘭西新帶來的外光派，其陰影常用紫色，比較前者自然多輕快感。因此，這新的畫風，即有許多追隨者。當時的批評家稱舊派為脂派，新派為紫派。二派互相對立，實為彼時日本洋畫界的二大畫系。紫派方面，黑田氏既入美術學校任西洋畫科主任教授，一方又組織白馬會，漸得勢力，遂支配了最近十餘年來日本的洋畫界。

白馬會與太平洋畫會

新派白馬會興起以後，所謂舊派亦組織太平洋畫會，淺井忠執此派之牛耳。白馬會得岡田山郎助，藤島武二兩驍將的擁護，太平洋畫會亦有中村不折，滿谷國四郎等畫家為中堅人物。這二會，久相對峙，每年各各舉行定期展覽會一次，互相競爭，結果一般青年畫家多傾向於白

馬會。

文展的開設 白馬會舉行十年紀念展覽會後，不久由會長之意解散這個組織。一時洋畫界似呈羣雄割據的狀態，明治四十年時創設文部省美術展覽會（即所謂文展）從此當時日本洋畫界乃歸統一，白馬，太平洋兩系的領袖皆任文展的審查員。

二科運動與二科會的創立 文展創設以後，不久，風靡歐西的印象派及後期印象派以後的思潮，由當時洋行歸國的青年畫家的介紹宣傳，其空氣逐年濃厚，至大正二年文展的洋畫部，二科併設之議乃勃發。

文展的日本畫部，因新舊兩派的反目，會行一科，二科之區分制。洋畫方面亦有許多青年畫家希望照這個辦法。這就因受着印象派以後的思潮的洗禮的人們，不滿老大家

們的審查，極望設二科制以採擇新的東西。於是便有許多洋畫家建議於文部省，贊成署名者不下五十人。不料此項建議被拒於文部省，結果這等人不得不離文展，另組展覽會，即稱「二科會」。集於這反文展旗幟之下的人們，差不多都是現在日本洋畫界的中堅。

這一年，二科會舉行第一次展覽會，當時他們的會章上有這麼一條：「本展覽會不論何人均得出品，但同時參加文部省美術展覽會者拒絕之」。其反文展意氣之盛可想而知。

文部省在表面上雖拒絕二科併設運動，其實骨子裏從這年起也選拔藤島武二，南薰造等傾向於二科的人們為審查員，而且對於入選的作品也大為變通了。

春陽會與國展洋畫部的創立 不久，向

來以日本畫爲本位的日本美術院亦設置洋畫部，小杉未醒，森田恆友等雖去二科，與山本鼎，倉田白羊，長谷川昇，石井鶴三等相合，於是除帝展二科以外，又新開拓了一有力的集團，但這院展的洋畫部，因與日本畫部發生某種問題，不數年便告解散，至大正十二年，這些畫家與草土社的一羣，及由二科脫離的梅原龍三郎，再加了齋藤與里等，新組織了春陽會。其後梅原龍三郎，岸田劉生，齋藤與里雖然退出，但春陽會至今還是洋畫界中有力的一團體。

文展的改革——帝展的創立一方，在二科會創立之時，因俊秀分子退出文展，文展亦漸次失掉生氣，其質便亦漸下，由許多美術批評家唱文展改造論，文展廢止論，結果於大正八年，改變組織，設帝國美術院展覽

會，改文展而爲帝展。

帝國美術院可稱日本美術咨議的最高機關。網羅日本畫洋畫彫刻工藝美術各部，會員皆勅任待遇，其人員有定額，如會員中有死亡者始得推舉新人補充，現在，洋畫家方面，即選任岡田三郎助，和田英作，中村不折，藤島武二，滿谷國四郎等五人，都是白馬會及太平洋畫會的幹部人材，亦即是對於日本洋畫界之有功勳者。

帝國美術院每年秋季舉行展覽會一次，即是所謂「帝展」。現在帝展的洋畫部設展覽會委員二十七人，每年交換十人，以審查一般的出品，凡經審查入選的畫，擇其尤者爲「特選」，特選之人，在次年的展覽會有不需審查而得出品的特權。

三科會的創立 從前目爲洋畫界急進現

派的二科會，對與最近勃興的未來派，立體派，表現派，構成派，達達派等，似亦未見好感，所以本來在二科會出品的一班更急進的青年之間又組織了所謂「三科會」。

但我們以客觀的立場來看日本洋畫界的狀，帝展，二科，春陽三大團體，以及國展洋畫部與三科，實為最重要的團體，而且這五團體亦可說差不多網羅一切的流派與傾向了。

綜觀日本洋畫界，其最初白馬與太平洋相對立，由文展而被統合，至二科創立，再分為二，更經幾多的變遷，現在日本的洋畫壇已呈四分五裂非常錯雜的狀態。

除前述五團體以外，還有每年定期舉行的展覽會的團體，如太平洋畫會，光風會，日本水彩畫會，槐樹社，圓鳥會，中央美術會，朱葉會等，亦是日本洋畫界有名的集團。

英國的大詩人拜倫的葬儀在倫敦舉行的時候，倫敦街上的商人們望見了這大出喪的威儀，驚嘆之餘，私下相問：「詩人到底是做甚麼生意的人？」

日本有一名畫家，畫一幅立軸，定價六十元，畫中只是疏疏地畫着三只萱。有一個商人看見了，驚嘆道：「一只萱值二十元！」

藝術雜譚

西洋畫之中國畫化

豐子愷



中國畫描物向來不重形似，西洋畫描物向來重形似。但近來的西洋畫描物也不重形似了。

中國畫描色向來像圖案，西洋畫描色向來照自然。但近來的西洋畫描色也像圖案了。

中國畫描形向來重用線條，西洋畫描形向來不顯出線條。但近來的西洋畫描形也重用線條了。

中國畫寫景向來不講遠近法，西洋畫寫景向來注重遠近法。但近來的西洋畫也不講遠近法了。

中國畫描人物向來不講解剖學，西洋畫

描人物向來注重解剖學。但近來的西洋畫也不講解剖學了。

中國畫筆致向來很單純，西洋畫筆致向來很複雜。但近來的西洋畫筆致也很單純了。

中國畫向來以風景（山水）為主，西洋畫向來以人物為主。但近來的西洋畫也以風景為主了。

自文藝復興期至今日的西洋畫的變遷，可說是一步一步地向中國畫接近來。西洋畫已經中國畫化了！中國藝術萬歲！



美術館之重要工作

李竹子

人皆知美術館是將古今之繪畫，彫刻及應用美術品陳列，以供衆覽。使傑作得以保存，天才不致埋沒；一般民衆有普遍欣賞之機會。故美術館之工作，概括言之，其爲保管與展覽乎？或曰：卽此保管與展覽，言之匪艱，行之維艱，試觀故宮博物院之書畫珍物時以失竊聞，是美術館最淺顯的初步工作，今日中國尙不能做到，遑論其他。

然則但將美術品保管完好，善爲陳列，卽可謂爲盡其責職乎？曰：未也。中國美術館之特殊現象——雖保管而不能——此由於用人不當，不足爲準。美術館非性質簡單之

珍物保管庫及普通陳列所，更有其高尚偉大的教育使命，使命爲何：

(一) 使民衆了解本國及外國藝術之異同；過去及現在藝術之演變，是爲民族與歷史的認識。

(二) 使美的感覺，普遍深入於人心，是爲心理的感化。

(三) 使人知創造之價值，引起創造之精神，努力於一切事業之發明與改進，影響所及，固不僅藝術本身之進步而已，是爲創造的啓發。

啓發創造，爲藝術教育之最大效能，亦

即國家設立美術館之最終目的。蓋今日世界上國之存亡，繫乎國民創造能力之強弱。欲培養國民之創造能力，則非藝術教育不可。若美術館則最能普及民衆，最有力的社會藝術教育場所也。

人皆知美術館所以保存過去之傑作，而不知所以啓發未來之天才。或曰：保存過去，即所以啓發未來。不知作品不盡皆富於創造性。尤以吾國之作家，恆以能保傳統而得名。苟因其名而重之，是不啻無形的導人因襲，模倣。藝術貴創造，藝術家尚不知創造，何況他人。有數千年歷史之中國文化與藝術所以鮮進步者，非不保存，不知保存其所應保存，不能啓發未來之創造耳。

中國至今無美術史，有之，不外文人信筆之言，不實不當之宣傳，而非正確的科學

批評，殊不足爲美術館之根據。必重新鑑定，整理，虛者去之，潛者彰之。如此工作，必具有現代美術史家若批評家之眼光與學識，而能努力於真正藝術品及天才之發掘。苟人云亦云，因訛傳訛，譬之教人以誤，貽害無窮，可不慎哉。益有進者，即欲宣傳本國藝術，亦必深明外國藝術，方能了解本國藝術與外國藝術之差別，及在世界藝壇上之地位與特質，則所言庶不致流於虛妄，若夜郎之自大，轉失其宣傳價值也。

是故美術館之重要工作，非簡單之保管與展覽，乃科學的發現與介紹。所謂發現，乃有創造性之作品及真正天才之鑑別，有需乎深切之研究。所謂介紹，乃研究所得之新的介紹，而非抄襲之介紹。夫此工作，豈率爾操觚及不明世界藝術，但能死守物品者所能勝任哉。



期望中國美術會担負起牠更大的使命

張沅吉

在未寫本文之前，我們先得檢討過去中國美術會的負責者如何發表了牠自身的事業和期望：張道藩先生在去年四月十四日播音時，曾指出中國美術會的目標：1.與全國各地美術家共同努力精誠合作，2.盼中央政府或各地方政府多多提倡扶助，3.希望社會人士及愛好美術者特別重視贊助，使此後中國美術家的作品得到相當的出路，生活得到最低限度的維持，而增加各作家努力的勇氣，使中國美術因此得於廿世紀中造成偉大的成績，穩定中國美術在世界文化上能佔重要的地位！』同時徐悲鴻先生以幽默的口吻寫着：『國民政府奠定之八年，中國美術家，乃

有集合之趨勢，是皆賴維護真摯者之努力，而國家亦于叢脞之際，不遺文化，于是負奇才異能之士，咸膺集首都，其遠道不克身臨者，亦郵寄其作品，與于斯會』，而繼續說明了最精勁的幾句：『老者鼓勵其成，少者責望其進，壯者力任其重。婦孺則樂觀其盛，以中國美術會第二屆情勢觀之，其前途乃大有希望』是的，徐先生在這裏闡明各種鬥士的本身所負的使命已是非常地清楚。我們現在便可以更進一步地探討中國美術會所應担負的偉大使命中的更重要的一點：張道藩先生所說的使中國美術家的作品得到相當的出路，在這出路中還包含那最進展的一點

由徐悲鴻先生所提出的少者責望其進的標的，總結地說，中國美術會在很多很嚴重的各種使命中牠務需更担負起促進青年藝術家的培養和發展而謀這些青年藝術家的作品有相當的出路！

我們認為森林到可以開伐的時候，他必然地經過相當時期的培植和保護，如只開伐而沒有培植，很迅速地會將森林變為荒邱是無疑；一個國家的藝術文化可以連綿不斷地久長的產生光耀的史實，決不是某一特殊時期的特殊人材可以担負起以往，現在，未來的！翻開美術史來自十八世紀法國的達維^U

起，連綿了三世紀的法國美術界前後繼仆的產生了多少偉大的作家，然而另一事實的西班牙，梵拉司蓋士 *Velasquez* 和谷雅 *Go* 固然一時輝耀于藝壇，然而並沒有可以繼

往開來的連續產生使震驚時代的作家，很明顯地法國是在培養與結實循環不息地努力，而還永生不息地握住了這繪畫界的優秀地位！這種努力的培植也決不簡單的可以只加諸幾個美術學校，必須的由瑣碎的合作而趨於通力合作才能——藝術教育者底創導和培植，藝術批評者底積極的引導和批判，一般社會的重視和獎勵，而藝術集團更須盡力提倡扶植和鼓勵，以特殊性質的專門團體精神灌注到整個時代的藝術運動，使發揚光大，繼續不斷的創造！

中國藝術的集團，在質量上固然不能一談，可是連數量上少得也驚人，筆者因為在整理五十年來中國美術界和音樂界的史料，很困難地簡直不容易找出幾個有力的團體，更沒有久長歷史的團體，並且在這幾個較着

名的集團中發現他們之所以不能担負起他們的時代的使命因而沒沒無聞的理由，例如天馬會之在上海，固然那時候的國內藝術人材還感缺乏，但，他們並沒有一貫的事業的中心，而晨光會也是同樣地在偶興的局面下曇花一現便烟消雲散了！人材和經濟是團體的力量基本條件，可是祇解決了人材和經濟，沒有中心的思想使團體趨于同一的戰線上發揚，那末被譏為烏合之衆是難免的！大規模的集團展覽會，全都是犯了琳瑯滿目——善意的，垃圾堆——惡意的——的通病，法國巴黎春季沙龍被譏為官學派的冬烘，但保持了如許的歷史而仍舊在他們的信念中努力不懈地創作，同樣，獨立沙龍被罵為狗屎馬糞的臭術——美術之反面的——，可是亦不因外界的漫罵而失去自信的勇氣，這

便是說他們有堅強的中心信念不隨便輕易動搖，而站在同一立場上各自努力發揚光大便了！

這裏我們簡單地說明了中國美術會決計不能重蹈覆轍的被時代所遺棄，他自身須知不單盡量為已成名家的宣傳，是如何有價值的一件事，如果忘棄了提攜後進使延長他的寶貴的內在的生命，才是與時代一般地過去而必須湮滅他的事業的！我們根據歷史演變的正確的定理，想信中國美術會的必須認識他的重大的使命！

我們泛泛地略論了這些淺顯的理論，而願意再具體地指出那些事業的實質的條件，以闡明這些立論：去年第三屆秋季展的時候，張安治先生在中央日報藝術副刊上已經指出具體的四點：第一點須有固定的會期俾作

家有所準備和第四點的會場合理化的佈置以助參觀者欣賞時的快感外，他的第二點第三點便是間接和直接達到前項理論的良好辦法，第二點說要切實有人主持審查，並且十分嚴格，是的，中國美術會一定並不需要討好各方面的所謂畫家吧！那種趕集式的集會實際無甚補益是極明顯的事實，而且數量上的增加並不一定是質量上的進步，對於全體展覽會可以說是無關緊要的，雖然這裏發生一個問題，也是現代多數好好先生的藝術家幹的玩意兒，說不分派別兼羅並蓄，因此美臭不分，一箍腦兒橫七豎八並列了，這是一個集團不會有良好的結果的致命傷，我們堅持要有嚴格的審查目的是爲使他所有出品要有權威，儘量因審查者的思想作風的差別，但忍可適應他們的衡量，如果某人的作品不適

合與這衡量的範圍，他一定還可以找到適合于其他的場合，以對抗便了，何必一定兼羅並蓄呢！而這嚴格審查的結果在量上必然有所限止，然而至少可以使誠意來參觀的人們有一個標準限度的認識，決不是跑進百貨商場的目迷五色而絲毫不能使他有所回憶和深刻的印象，許多參觀巴黎秋季沙龍和春季沙龍的，未去之前腦子裏便可浮起他們出品作風的水準，在這水準裏找尋他們滿意的傑作，不至於像普通一般所謂大模規的畫展，都是茫無頭緒而一些沒有印像的可比！第三點設置獎額乃是奠定百年大計的中國美術界絕大的偉舉，如果這獎額的設置一輩子沒有，中國新興美術一輩子也不會出息，獎額的主要成分不單是物質上的助力，而特別是榮譽的賜予，當每一青年作家翻閱歐洲偉大的畫

家的史跡，總羨慕他們的獲得羅馬獎，國家獎，團體獎等，但一回念中國，那裏從沒有聽到過這種事實呢！當然不怨天不怨人，想個國家處此生死關頭的緊張狀態下，安有餘力來獎勵你們所謂美術的製作者，也是萬不得已的事實，但是像中國美術會這樣的一個團體無論如何可以在這種局面下暫時替代國家機關在這過渡時代負起這種鼓勵的責任的！所以懇切地希望這兩點的擴張和實行，嚴格審查在消極的辦法下取締不適合我們水準的出品，而獎額的設置便是積極的鼓勵青年作家的向上！也就是謀得藝術家出路的先決條件！

中國美術會在匆匆成立的第三年已經開始舉行他第五屆展覽會了！其影響及于中國

美術界的實質的反映如何，每一個出品者都可以明瞭地自問！但是，為集團的永久的生命計，為中國整個的藝壇之希望他有光芒萬丈的偉舉，這單純的二點務使短時期內有具體的實現，以担負起他那特殊的偉大使命，以造成歷史上的先驅者！其實，每一團體的開始早就發表了他們的未來期望，但是很迅速地就被時代的巨浪捲去了，一轉瞬間銷聲匿跡地湮滅了所有團體的軀殼和靈魂，那種可怕的事實隨時隨地來引誘着我們，只期待我們的上鉤與否？！便可決定我們這團體的久暫的命運的！

我們在具有最大誠意的贊助者發表了這一點的意見，和期待着這些願望的實現！

廿五年雙十節



對於商業美術的意見

黃世華

一切藝術的繁榮，是完全有賴於國家經濟的盛衰的，至於這句話是否含有絕對的正確性，權且不必去研究牠，但是在商業美術——一種予以幫同獲得利潤為主要目的的藝術形式——大抵是如此的。在藝術的領域里，它是站着特殊的地位的，這里且不詳細申述。總之它是有着濃厚的商業性質的，立腳在商業經濟的着眼上的，以得到商業競爭的效果為第一原則的，所以它是直接受商業經濟的影響，而又可以直接的影響于商業的經濟。在國外的著名大公司的贏利的可驚的數字下，其廣告費的支出是佔有巨大的數目，而其在廣告製作的技術上，亦是千變萬化，正像

今天的流行在明天許是不流行的一樣。其主要的動向便是完全以商業競爭之時代的變遷而來變更它的一切形式的。譬如說我們現在拿過去最時髦的商業美術，和現在的立體建築同流線型的用具以及單純而有力的各種的廣告製作來比較，相形之下，後者的效果相差之遠將不可以道里計。其顯然的原因是，生活于現代的人根本厭膩了那種平面而繁複之形式的藝術的滋養，而需要電光一閃似的強有力的一瞥之效果的東西來刺激着，因此，不能迅速的傳達牠的力量，將被淘汰而至消滅。現代的生活是緊張而忙迫的，對於費時間的製作反使觀賞者十分厭惡，且用陳

腐的技巧同趣味來組合的東西，將更不願意觀看了，愈是在新的趣味同迅速而明快的上面來傳達效力的製作，將是愈能投合這時代的人的要求和愛好。因是，那些新型的建築同耀人眼目的霓虹燈，便被歡迎着了。

假使商業美術，在如上述明快的原則下，而更能與日常生活加以緊密的連繫——就是說，利用日常生活的某些必需的事件來作一種強有力的普遍宣傳——其效果將不是更大嗎？抓住一點機會，我們便不能輕輕的放過牠，這是一定的，好比說日本，或者是每一個資本主義的國家的商業界的競爭，他們儘量的把宣傳變成機會的水銀，有孔必入，而來用在國際市場上奪取優越的地勢，我們不得不佩服他們的聰明，通常在日本的一些商店，他們流行着將一種廣告印在火柴壳的面

上，分贈給街頭的行人，經濟，切實，輕便而又富有普遍性，在給予者一方面是所費無幾，竟能收到必然的效果，受者的一方面，因被這一匣不費錢的火柴的那美麗的盒面所引誘，便生出一種好感來，在無形之中他有了需要便記起這商店來了，有時儘會去這商店試試看，或去參觀參觀。如果火柴的裝飾是異樣的感人的話，將更被人注意了。因爲火柴是于生活太密切，不同階級的人都是需要這末一匣的，就是比較窮苦的家庭，也常常備牠一匣，僅在這點上看來，可見日本廣告藝術的進步，他們能佔得世界市場的一席之地自不愧了。試看，牠們的貨品現出在我們的眼前，首先我們便感到可愛的精緻，這是商業美術的效力呵。類似如此的人類的弱點正多，愛美，貪便宜等等，我們真不要讓

牠輕輕的放過。

反觀我國，固然主要的由於經濟的落後，但商業美術的幼稚而直接的影響到工業的發展，確是不能否認的。僅就這小小的火柴面來看吧，足夠幼稚得可憐，如是的固執着老大保守的氣質，表現如是惡劣，形式永遠是一律，黃色同紅色，黑字藍包紙。在

這里我並不是根本反對這種顏色，我反對這樣的裝飾。就是其他如書的裝飾木器等等，也老是保守或十分拙劣的抄襲，試問，我們對於這使用太長久的東西不會厭倦嗎！雖

然營利是商業的第一原則，貨真價實自然更

是需要，但對於一切的美的形式，與廣告的盡量求得普遍認識，與富強烈之誘惑性等點上，對於商業界的前途是有着極大的助力的，至於中國人的徒然拘泥既存的形式，而不求較新的發展，真是使人不懂這是什麼道理。

商業美術是如是的重要，我們該負起這促令商界的注意的担子來，振興我們的工商業，在國際市場謀一席之地！



所謂「生活藝術化」，並非在生活上加以藝術的粉飾，是要把生活誘入藝術三昧的境地，使生活本身就賦有了一種興味。由藝術的感動，使自己的職業和生活美化。



應如何發展我國的工藝美術

陳之佛

在目前「要救濟社會經濟」的呼聲裏，我們有不可不特別加以注意的一項，這就是：「應如何發展我國的工藝美術」。

我國的工藝，本來各地多有特產，這些特產品，不但是當地人民生活的源泉，抑且是世界各國共認為中國美術中的結晶。可是現在視各地的工藝品，頗呈衰落的狀況，無論在圖案技術各方面，多是陳舊而少新進的氣象，難與舶來品媲美，這是不必諱言的事實。那末，我們對於這已經衰落的工藝，應如何設法以謀發展？照愚見以為非先注意下列兩端不可。

一、須認清工藝美術的本質 工藝

美術是什麼？工藝美術是一種實用美術，這是大家所知道的。就因為是實用美術，所以它的內容，必定含有「實用」與「美」兩個要素。這種工藝美術品與人類生活有密切的關係，它實在是適應人類日常生活的要需——實用之中同時又與藝術的作用相融和的一種工業。可是一般人就為着工藝品之含有「美」這一要素，便以為工藝品祇是裝飾的，玩賞的，而無關於人類的實生活，這種思想的錯誤，大足阻礙工藝美術的發展。甚且以工藝美術品看作古董品，工藝美術品的製作當作

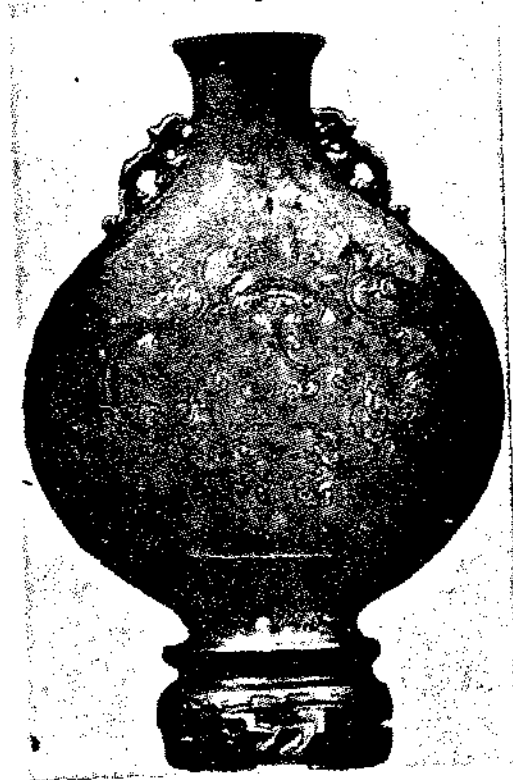
古董的製作。工藝品的模仿古董，差不多已成為工藝製作的標準。於是工藝美術的眞生命，便因此喪失殆盡，便與人類生活絕緣了。以工藝美術品當作少數人的嗜好品而製作，無怪其永久停滯而不能進步。其實工藝美術之美，決不是那種虛飾之美，工藝美術品是絕對與人類生活有密切關係的。我們能認識這一點，則工藝美術才有新的創造。

二、須亟圖工藝美術的教養 我們既知工藝美術的本質，其中本來含有實用與美兩個要素。但所謂實用與美這兩要素，在工藝製作者必須具有相當的學識與技術，才能盡量的表現。現時我國的工藝品，大都還是在舊式徒弟制度之下所產生的。以無知識，無自覺的製作者的手上，希望其能產生嶄新的，創作的，合時代的，能適應於人生的工藝

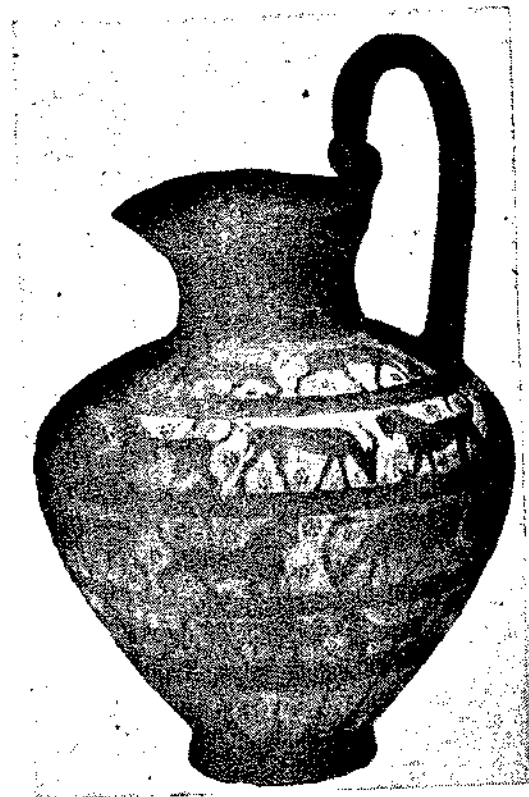
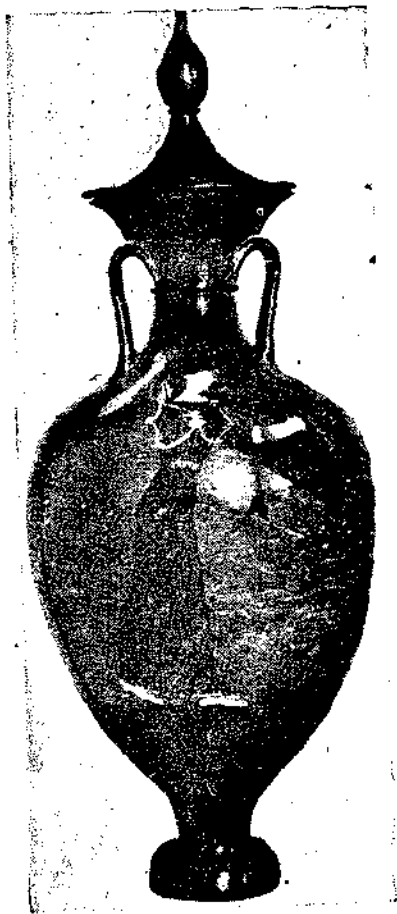
品，這豈非夢想。故欲改進工藝，自非亟圖工藝美術的教養不可。

舊式徒弟制度的工藝製作，確是工藝日就衰頹的一原因，要解決這根本錯誤的問題，應先培養工藝美術的專門人材，然後以工藝美術教育再普及於一般製作者，才生效果。在歐美日本均有工藝美術學校的設置，其成效早已顯見。我國在這努力生產建設，重視職業教育的時候，對於工藝美術教育一端，實亦不容忽視，就目前的情形，我們應請政府從速計擬下列數點：

1. 籌設規模較大的工藝美術學校，專門訓練最優秀的工藝人材，分發到各學校，工場；或調各學校，工場之有經驗者來訓練，使全國工藝在整個策劃之下得以猛進。

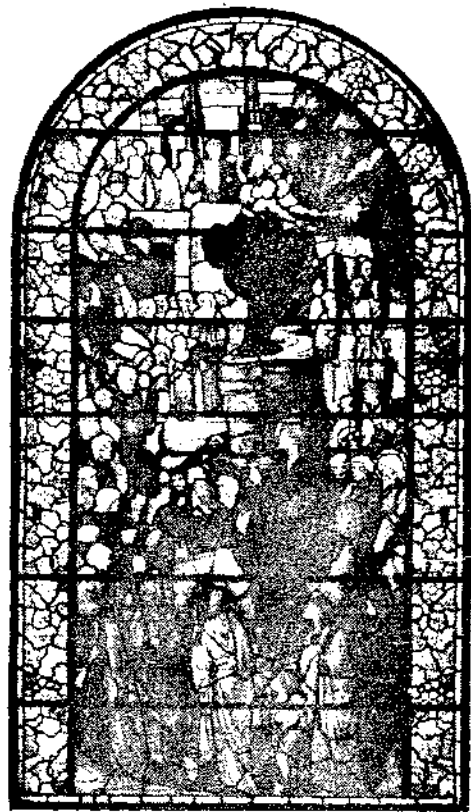


(中國清代瓷器)



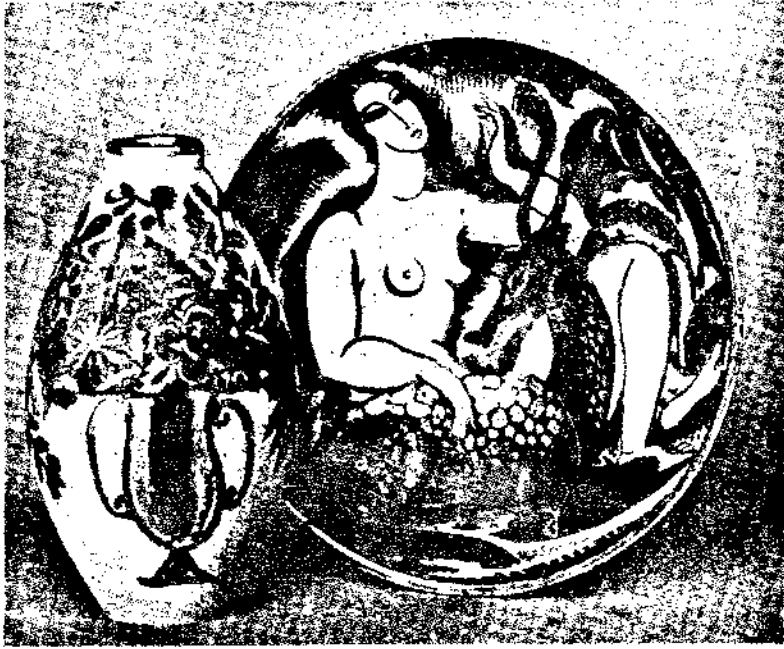
(希臘陶器)

Stained Glass

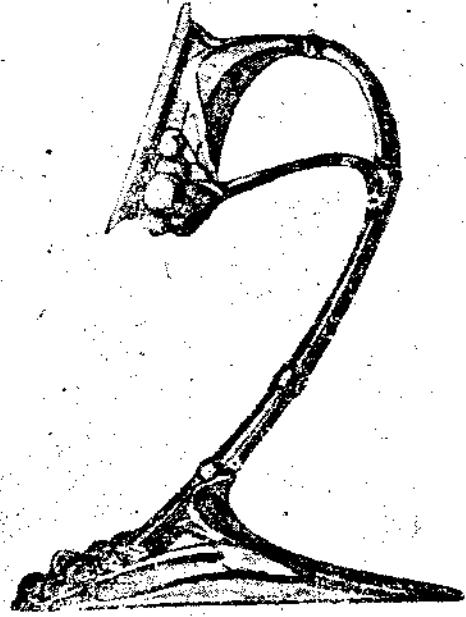


埃及之工藝品

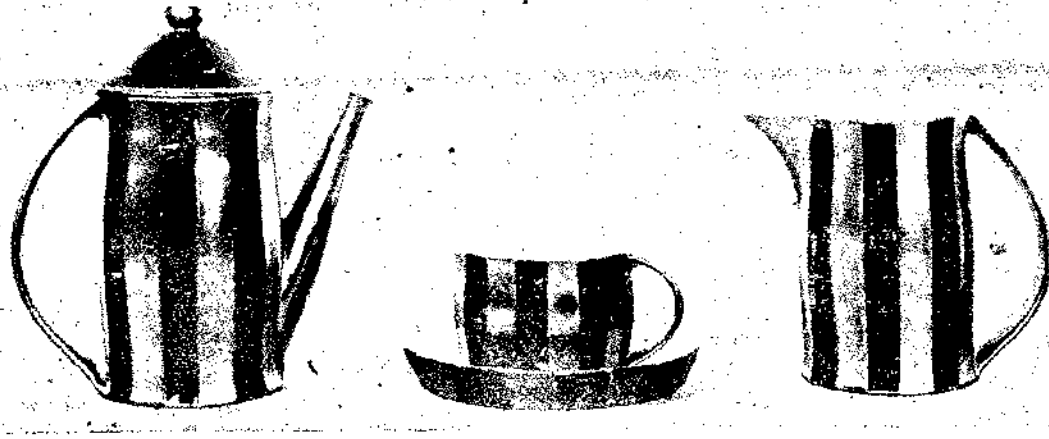
現代之美術工藝



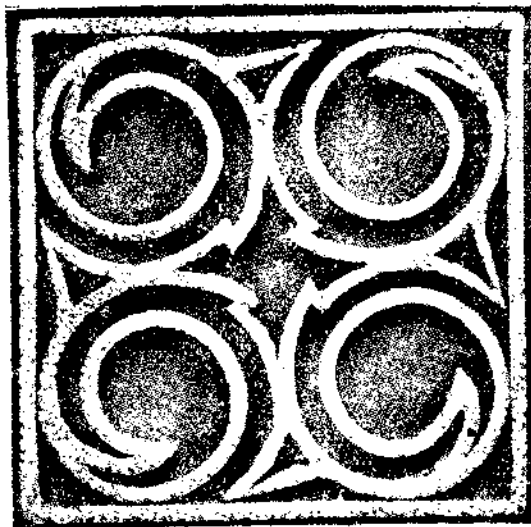
陶 瓷 器



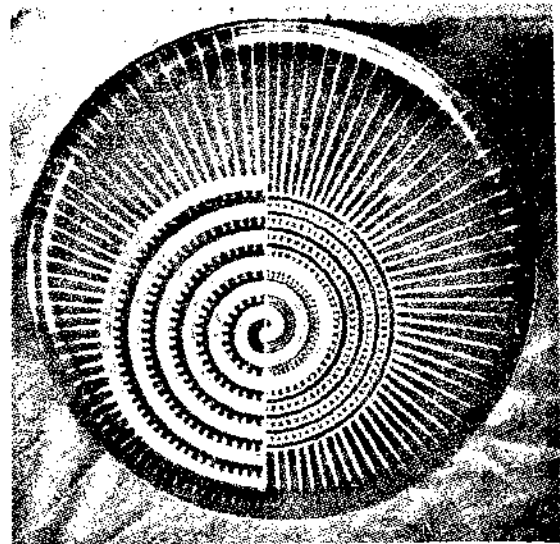
金 屬 受 話 器



金 屬 茶 器

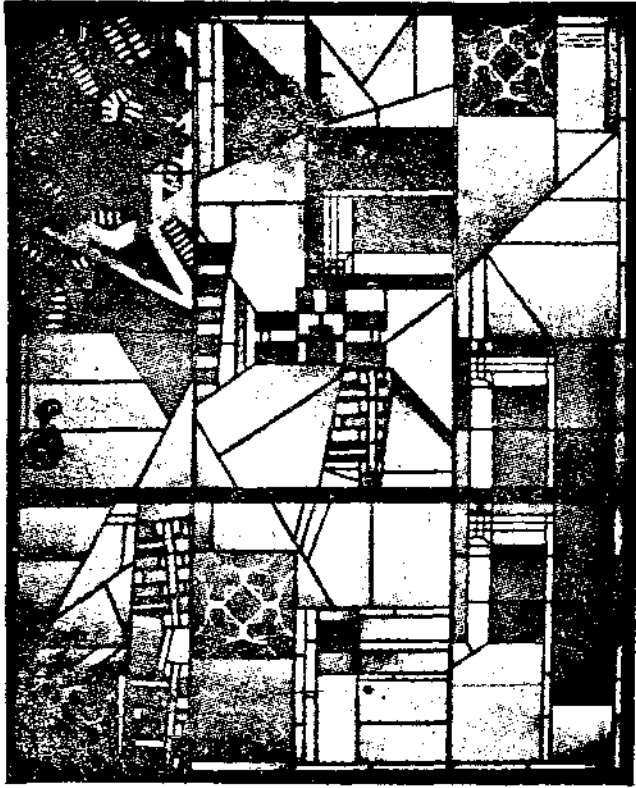


鐵 欄 杆



漆 器

現代之美術工藝



Stained Glass

織物



2. 就各地特產區域籌設各種初級工藝學校，或在已設之職業學校中的工藝科設法改進，或於特產區域籌設工藝子弟補習學校，以增益其學識。
3. 舉行工藝美術品展覽會，使互相觀摩比較，並獎勵出品優良者
4. 搜羅國內外優良的工藝美術品，籌設工藝美術陳列館

工業品的藝術化

(佛)

機械與藝術的接近，可說是現代的一種特殊現象。這特殊現象，最初出現於建築，至近來已廣及於一切造形的製作物了。故現代藝術多伴着機械的發達而發展的。最近世界各國間多有大規模的工業建設，這等各國的大工業，雖有難分其優劣的情勢，然如果欲凌駕他國同類的產業，征服之而求自己的成功，便不得不注意其工業的最大價值。這亦並非專盡力於製品品質的優良，價格的低廉，因為這些問題各國已有一定的標準，倘非競爭的焦點。這裏所謂最大價值，自不外乎藝術的特性，就是所謂「工業品的藝術化。」大概此後產業經濟上的競爭，必由製品的是否美化而分勝負，即出產那種機械的，實用的，技術的，優越的製品，乃為此後對於產業努力的要點。製品的圖案，亦必為產業上極重要的要素，倘能決定了這樣的產業上的方針，實用之上更有美的表現，則一般民衆於藝術的態度，自然與從前大異了。因為從前的藝術，彷彿專為特殊階級而有的，只有特殊階級能享樂藝術，藝術與一般民衆，漠不相關，民衆所最注意的常是經濟方面的，現在民衆既認識了藝術與經濟的相關，則藝術亦得與一般民衆相親近，此後的藝術便會引起他們的注意。於是市場上的藝術品，不僅僅是滿足教育家，蒐集家，博物館員，古董商人的興趣。藝術以最實在的意味與一般民衆的日常生活相關切，藝術化的製品，亦在最大價值之下而成為一般民衆的生命之糧了。



藝術消息

中國美術會第五屆展覽會徵品

本會定於十一月一日起在京舉行第五屆美術展覽會，除會員出品外，凡國內外藝術家關於繪畫書法雕塑，建築美術等作品，均歡迎參加。

錢一海國畫展覽會

錢一海氏係白龍山人之高足，茲攜其作品來京於六月十七日至二十一日假青年會開個人畫展。

默社第一屆繪畫展覽會

默社係汪亞塵等所組織，今於六月十九日起至二十一日止假上海八仙橋青年會開第一屆繪畫展覽會。出品者有來家修泰云華凌裕達榮君立錢鑄九周碧初吳恆勤顧了然張安治吳作人呂斯百顏文樑張充仁潘玉夏朱屺瞻陳抱一徐悲鴻汪亞塵等云。

馮四知影展

青年攝影家馮四知將近作百餘張於六月十九日至二十

二日假首都華僑招待所舉行攝影展覽，頗得好評。

孔慶麟國畫展

西北畫家孔慶麟於六月十九日至二十五日假南京中華路青年會舉行個人畫展。

孫月彰畫展

孫月彰女士於六月二十日起假白下路鎮江實驗小學禮堂開初期畫展三天。

高劍父師生國畫展覽會

立法院長孫科，中央研究院院長蔡元培，上海市長吳鐵城及中國婦女會，中國評論社，天下月刊社，宇宙風，逸經社春睡畫院等各團體，聯合主辦之高劍父師生國畫展覽會於六月二十四日起至二十八日止在上海靜安寺路萬國總會舉行公開展覽，並於二十三日先行邀請親友及報界舉行預展一日云。

趙安之畫展

趙安之去年曾在首都舉行畫展此次又攜作品至滬假三馬路
一一五號於六月二十七日起展覽五天云。

張善子大千近作展覽

善子前得乳虎，刻意臨摹，大千新遊黃山歸來，合集
最近作品百餘件，定六月二十八日起假上海北四川路新亞
酒店展覽三天。

應野萍畫扇展覽

應野萍氏於七月一日至十日舉行畫扇展覽於上海白克
路派克路口同春坊四十三號。

劉海粟歐遊作品展覽會

劉海粟氏以油畫國畫二百餘幅於七月二日至十五日假
上海大新公司四樓展覽。

王陶民個展

王陶民氏攜國畫百幅來京於七月四日至十四日假內橋
青年會展覽以花卉翎毛占多數云。

壯遊畫會畫展

蘇州美專壯遊畫會近以暑假之便，搜羅該社中西畫件
二百餘幅來京展覽定七月五日起在東方中學舉行五天云。

張子嘉畫展

張子嘉氏國畫展覽定於七月八日至十二日在華僑招待
所舉行，作品有山水人物翎毛花卉約百餘幅。

徐濤畫展

浙江畫家徐濤攜其作品數十幅來京於七月九日起在太平路
大華飯店舉行國畫展覽會。

邵重威國畫個展

邵重威氏攜近作翎毛走獸等八十餘件來京於七月十三
日起至十九日止假中華路青年會舉行畫展。

力社書畫展覽會

力社係在上海新組織之藝術團體，成立後即在上海舉
行書畫展覽，會場假上海大新公司四樓，日期為八月八日
至二十二日。

蕭屋泉畫展

畫家衡陽蕭俊賢氏，畫擅山水，今出其近作三百餘幀
假上海甯波同鄉會，自九月十二日起至十四日止舉行畫展三
天。

白社第四屆畫展

台社同人姜丹書，潘天授，諸聞韻諸樂山，張書旂，吳鼎之，潘韞華，張振鐸，郭沫文，朱杞瞻諸氏每年舉行畫展此次為第四屆展覽，於八月十五日至十七日在蘇州公園圖書館內舉行三天。

北平國立藝術專科學校易長

北平國立藝術專校長嚴智愷氏辭職新任趙大侔氏為該校校長云。

全國兒童繪畫展各地出品評判揭曉

錄九月八日申報

全國兒童繪畫展覽會，業已辦理結束，由會分別發給獎品與獎狀，茲探錄各省市出品，及入選得獎比較如下。

省市	出品數	入選數	得獎數	超等	優等	良等
江蘇	五五七二	五三二	九一六	二八	五七	
浙江	三九三九	一五二九	三五三	二五	一三八	一〇〇
安徽	九九〇	二〇一	四一	二	二三	一七
江西	五二六	一七二	四六	二	一九	二五
福建	六九一	二七二	五五	一	三二	一二
廣東	二九七	一二四	四五	四	一三	二八
廣西			一一	二	六九	二二
湖北			四二	八	一六	三
湖南			四七	八	一五	一
四川			六九	一	六七	三
貴州			三九	八	四六	一
雲南			九一	九	一三	六
遼寧			六九	三	三一	七
吉林			九	七	三	三
黑龍江			四	四	一	一
熱河			三	三	一	一
河北			八〇	二	九九	一
河南			三四	七	四一	三
山東			一〇	三	三七	四
山西			四八	七	二七	一
陝西			四一	四	四六	四
甘肅			三七	三	一四	二
甯夏			三四	四	三三	一
綏遠			七〇	三	三〇	一

察哈爾	三八九	一二〇	三八	五二九	四
青海	二〇一	三一	一六	六一〇	
南京	七八九	三四一	四五五	一一二九	
上海	一一二〇	七二二	五六一〇	五六一六	七三九六七
上海特區	四二六	四二六	四八五	一四二九	
北平	七九二	二四八	八六五	四六三五	
天津	六九四	五二六	一〇七八	六一三八	
青島	二二六	六四	二二三	八一	
威海衛	二五	一三	三	三	
個人			二七九	一三	五
繪畫表演			一二〇	二九	四六
				四五	

中華美術協會第一屆展覽會

中華美術協會於九月二十四日至卅日假上海大新公司四樓舉行第一屆美術展，其內容分國畫近代作品與國畫，油畫雕塑，現代作品云。

國立杭州藝術專科校獻機祝壽藝術大會

國立杭州藝術專科校獻機祝壽藝術大會，有展覽會音樂演奏會及戲劇公演，其展覽會即於九月廿六廿七二日在該校

陳列館舉行以一元票價可抽取該校師生作品一件云。

張夢仙女士畫展

張夢仙女士擅水墨松菊，於十月一日至七日假南京中華路青年會開個人國畫展。

全國木刻流動展覽會

第二四全國木刻流動展覽會於十月七日在上海八仙橋青年會九樓開幕，出品者有胡其藩洪楓等四十餘人，作品約共五百餘點云。

趙願畫展

趙立民氏偕願飛女士由滬來京，於十月九日起假中華路青年會舉行聯合國畫展覽。

余威丹女士國畫個展

余威丹女士為樓辛壺氏弟子，於雙十節起假上海甯波同鄉會舉行國畫個人展覽會三天。

華夏畫會秋季美術展覽會

南京華夏畫會徵集國畫西畫圖案等作品百數十件運往安徽第二民衆教育館，自十月十日至十五日舉行秋季美術展六天。

中國畫會第六屆繪畫展覽會徵品

中國畫會定於十月廿八日起在上海舉行第六屆繪畫展覽會除會員出品外全國畫家均歡迎參加云。

全國漫畫展覽

漫畫家張正宇、葉淺予等發起舉行全國漫畫展覽會，定十月十日假上海甯波同鄉會開幕云。

熊氏姊妹畫展

熊氏璧雙，耀雙，佩雙，三姊妹前於五月間曾在京舉行所謂出國預展，今於十月四日起至十二日止在上海大新公司又奉行出國預展二次預展之後據云奉教育部派出國考察美術云。

蔡子民先生七秩大慶創設子民美育研究院

(照錄申報廣告)

本年欣逢 蔡子民先生七十大慶仰維 先生學淹中外 昌明文教導人類精神於大同茲為推本先生學說思想起見爰有子民美育研究院之組織數月以來積極進行已略具端倪茲

新書介紹

會員尙其遠畫集出版每冊定價一元。
會員汪采台黃海臥遊集在印刷中定價十六元預約八元八角。

院之設紀念先生不遺私人之景仰然在國家文化關係甚鉅非規畫宏遠不足以垂永久是以同人集議基本工作先籌基金十萬元以饒儀移動基金初無恃 先生壽世之念願 先生曩昔講學北大及迭次主持學政其荷 先生教澤發名成業…歷中外與夫海內同志景仰感德及私淑先生者所在皆有此次謀設美育研究院以壽先生以成 先生素志想為當世宏遠所樂襄其成者也

子民美育研究院籌備委員會委員長 孫 科 副委員長 吳鐵城 錢永銘 常務委員 孔祥熙 王世杰 朱家驊 王曉籟 王雲五 何炳棣 杜月笙 沈恩孚 李聖五 李大超 柳亞子 張壽鏞 黃柏樵 舒新城 潘公展 劉海粟

江西國防文藝社主辦秋季繪畫展覽會

江西國防文藝社主辦之秋季繪畫展覽會於十月十日至十四日在南昌中山路省立圖書館舉行三天。

張弦遺作展覽會

已故畫家張弦氏之遺作三百餘件於十月十日起假上海大新公司四樓展覽七天。

濟南市私立海岱美術館成立

本會會員桑子中等，及濟市各界人士，為發揚文化，提倡藝術起見，爰有美術館之組織，自經山東省政府批准撥借大明湖畔鉄公祠為館址以來，當於四月六日先成立籌備處，以濟市發起人為籌備委員會，並推桑子中為籌備主任，復得國內名流于右任，陳樹人，張道藩諸先生之贊助

徵得作品達二百餘件，遂於十一月一日在該館開成立大會，當推選郁巨川，辛鑄九，王獻唐，馮念魯，桑子中等五人為常務董事，並以郁巨川為董事長，辛鑄九為副董事長，桑子中為館長，按該館既有各方人士之熱心贊助，復經館內負責人員之努力，將來之發展，未可限量也。

本欄極盼藝術界
同志賜稿無論國
內外關於藝術之
消息均所歡迎

附錄

中國美術會章程

第一章 總則

第一條 本會定名中國美術會

會之通過得請其為本會名譽會員

第二條 本會以聯絡美術界感情團結美術

第五條 凡美術團體願加入本會者經理事

界力量以謀學術之切磋及發展中

會之通過得為本會團體會員

國美術事業為宗旨

第六條 凡本會會員均享有會員應得之權

第三條 本會設總會於首都並得設分會於

利團體會員之權利為一權但不得

各地

當選為理事

第二章 會員

第七條 凡本會會員均須按時繳納會費並

第四條 凡美術家或美術鑑賞家及批評家

遵守本會會章及大會與理事會決

經會員二人以上之介紹得理事會

議案之義務

之同意皆得為本會會員凡資深望

第三章 組織

重而對於本會熱心贊助者經理事

第八條 本會設理事會由會員選舉理事九

人至十五人組織之並由理事互選

一人為理事長指導幹事部執行本

會一切事務理事會細則另定之

第九條 本會理事於每年大會改選之連選

得連任

第十條 本會得設名譽理事若干人由理事

會就名譽會員中提出通過聘請之

其任期與理事同

第十一條 本會設幹事部辦理本會日常事務

幹事部分下列各股每股設主任幹

事一人幹事若干人分股辦事并設

總幹事一人商承理事長指導各股

辦理會務總幹事主任幹事及幹事

均由理事會推任之

(一)總務股 凡文書會計庶務等

事皆屬之

(二)交際股 凡對外交際之事皆

屬之

(三)學術股 凡有裨益於美術上

之計劃調查設施及著述皆歸

本股辦理之

(四)宣傳股 凡在國內外關於美

術宣傳之事業皆歸本股計劃

辦理之

各股辦事細則另定之

第十二條 本會於必要時得設特種委員會由

理事會就會員中推選人員組織之

第四章 會務

第十三條 本會每年定期舉行大會一次報告

一年內會務之進行並選舉下屆理

事但如遇有特別事故經會員三十

人以上之提議理事會之許可得召

集臨時會如不能舉行臨時會議時

得由理事會以通信方法徵求會員

意見決定之

第十四條 理事會幹事會每月至少須各開會

一次

第五章 會費

第十五條 本會會員於入會時須繳入會費五

元每年繳納常年會費二元如無特

別理由經理事會許可而欠繳會費

一年以上者即停止其應享權利一

次繳納會費二十元者為永久會員

團體會員須納入會費十元常年會

費六元

第十六條 本會一切費用以自給為原則如因

發展美術事業需特別籌款時經理

事會之決議可向會員或會外募集

特別捐但須報請大會追認

第六章 附則

第十七條 本簡章如有未盡事宜得於大會時

增改之

第十八條 本簡章經大會通過後施行

中國美術會現任(第三屆)職員一

覽表

理事 張道藩 王 祺 李毅士

陳樹人 陳之佛 高希舜

徐悲鴻 章毅然 張書旂

湯文聰 洪陸東 吳作人

龍 文 許士驥 呂斯百

理事長 張道藩

總幹事 王 祺

總務股主任幹事 湯文聰

幹事 龍 文 章毅然 楊天化

梁 津 孫青羊

交際股主任幹事 洪陸東

幹 事 高希舜 汪亞塵 王悅之

姜丹書 徐悲鴻 吳奉璋

包起權 潘玉良 張宗禹

宣傳股主任幹事 陳之佛

幹 事 呂斯百 梁鼎銘 趙 英

張惟義 沙季同 張安治

陸其清

學術股主任幹事 李毅士

幹 事 高劍父 許士騏 吳作人

洪蘭友 汪 東 張書旂

孫福熙 劉開渠 胡獻雅

薛士堪



會員通訊錄

姓名	地址
張道藩	南京合羣新村一號
王祺	南京四條巷仁壽里二十二號 王潔之轉
湯文聰	南京裴家橋十五號
李毅士	南京丹鳳街一三四號
章毅然	南京漢西門石鼓路南京美術專科學校
高希舜	南京漢西門石鼓路南京美術專科學校
陳樹人	南京僑務委員會
陳之佛	南京石婆婆巷二十二號
洪陸東	南京藍家莊十五號之一
潘玉良	南京東廠街四號
徐悲鴻	南京傅厚岡六號
劉心僧	南京利濟巷松蔭一街五號
徐德華	南京中央大學教職員第三宿舍
張書旂	南京和平門外曉莊新邨七號
龍鐵崖	南京東八府塘三十五號
包起權	南京交通部秘書處
張宗禹	南京大樹根六十六號
吳奉璋	南京最高法院
王悅之	北平祖家街北平美術專科學校
程枕霞	北平宣內文昌胡同七號
梁津	南京裴家橋二十三號
趙英	南京三茅宮六十九號
柯明曦	南京藍家莊十五號之一 洪陸東轉
汪采白	南京馬府街二十二號
高樂宜	南京鼓樓北平路中法友誼會轉

虞炳烈 南京中央大學建築系

楊天化 南京中央黨部宣傳部文藝科

汪亞塵 上海打浦橋斜徐路新華藝術專科學校

蔣兆和 南京中山北路二四七號中國文藝社轉

梁鼎銘 南京中央黨部後馬家街永新里十一號

孫青羊 南京中央大學教職員第五宿舍

劉克謙 南京中央軍校

姜丹書 杭州藝術專科學校

王誠哉 (臨時)山西太原新城北街三號馮公館交
(永久)山西臨縣城郵局交

曹元宇 杭州刀茅巷省立醫專

洪蘭友 南京中央黨部組織部

楊秀濤 鎮江江蘇省審計處

王道源 南京沈舉人巷六號

許敦谷 武昌藝術專科學校

潘天授 杭州吉祥巷五十四號

尙其達 南京新橋集慶路六十四號

黎葛民 南京國府文書局

經亨頤 南京頤和路十八號

黃少牧 南京秣陵路秣陵村三號

田養頤 鎮江城內萬古一人街三十二號田寓

施鼎瑩 南京勵志社

鄭際平 南京外交部祕書處

楊柳

馮化堂 山西汾陽縣陝西榆林中學校

鄭斯文 南京漢西門南京美專高希舜轉

鄭子美 南京慧園街慧園里七號

龔二和 南京美專高希舜轉

張小廈 上海愚園路亨昌里廿四號

周伯敏 淮海路樹德坊九號

王臨乙 北平藝術專科學校

馬振麟 蘇州平江路二二九號

李賡虞 南京朱雀路金碧藥社

- 陸燦庚 蘇州十全街五十號
- 孫起哉 南京最高法院住宅五號
- 彭沛民 湖南長沙經武門外大華彭椿壽廬
- 王顯詔 廣東汕頭潮州西門路橫槐堂王寓
- 阮啓賢 南京顏料坊五十六號
- 張炳午 南京挹江門外永昇街七十八號二樓
- 張惟義 南京大悲巷大高同學會
- 王青芳 北平東華門孔德學校
- 施滋培 江蘇啓東縣鎮洋市
- 夏學文 南京中山東路逸仙橋小學
- 周芭僧 南京中山東路六〇二號
- 關友聲 濟南欽虎池前街十二號
- 容大塊 上海真茹新木橋十三號
- 桑子中 濟南濟南中學
- 麥語詩 廣州市增步勤勤大學工學院麥汝器轉
- 鍾煥丹 江西鄱陽縣政府
- 李霞 福建仙遊城內崇文閣洪宅
- 胡獻雅 南京洪武路一八九號
- 孫多慈 安慶昭忠祠二號
- 趙安之 常州縣學街十一號
- 呂斯百 南京中央大學
- 朱妃瞻 上海新華藝專
- 伍紀雲 南京田吉巷十二號
- 許士騏 南京衛生署
- 史濟引 南京石鼓路南京美專
- 薛士堪 南京湖南路一三八號
- 蔣旭 南京漢中路一七二號
- 許琦 南京新街口新都會攝影社
- 趙峻山 南京國府路東方中學
- 問德寧 南京將軍巷中大畢業同學會二舍
- 沙季同 南京獅子橋棋溪山莊
- 沙耆 南京中央大學藝術科轉

顧了然 南京中央大學藝術科

吳作人 南京傅厚岡八號

陸其清 南京明瓦廊十八號

張安治 南京中央大學藝術科轉

盧鳴治 南京大石橋三十九號之一

滕顯 南京漢西門石鼓路一七一號(秦狀元巷二十號)

蔣仁 南京丹鳳街七十八號

高劍父 南京中央大學藝術科

馮劭如 南京府西街南京市立第一中學

毛文壁 鎮江古通巷三十四號

馮谷蘭 南京遊府西街廖家巷一號內交

都錦生 杭州艮山門

方人定 廣州中華北路朱紫街春睡畫院轉

朱誠 南京蔡家花園廣園六號二樓

李慧蘭 南京焦狀元巷三號

陳乃聖 南京司法部

吳慧英 南京八府塘市立第二中學

吳蘊瑞 南京中央大學

傅和平 南京洪武路五十七號

何怡如 揚州花園巷十八號何園

周圭 南京西華門三條巷十七號

中國美術會季刊第三號

中華民國二十五年九月出版

每冊實價大洋三角

廣告價目			本刊定價		
全頁	二分之一頁	四分之一頁	全年四冊	半年二冊	每季一冊
五十元	三十元	二十元	壹元	五角半	三角

編輯者

中國美術會編輯委員會

南京淮海路一〇一號

發行者

中國美術會

南京淮海路一〇一號

印刷者

新華印書館

地址：四象橋晒廠
電話：二一四六四

經售者

各埠各大書局