

新艺月刊 / 王希瑾 · 一 V. 1, no. 1 (民国33年[1944]
11月) ~ [?] · 一 成都: 新艺月刊社, 民国33年
[1944] ~ [?].

: 插图; 26cm.

* * * * *

本刊共摄制1卷, 16毫米, 缩率1:19. 原件藏北京
图书馆, 北京图书馆摄制. 母片藏全国图书馆文献
缩微复制中心(北京). 原件有破损.

本刊片卷摄制目录:

V. 1, no. 1 ~ no. 5 (1944, 11 ~ 1945, 7)



新藝云 无星



成都北門外賴家店出土漢畫像磚之一

徵稿簡約

- 一、本刊除特約撰述外歡迎投稿。
- 二、凡關繪畫、彫刻、音樂、戲劇、文學諸藝術論著，批評、傳記、介紹、創作等稿，當所歡迎。
- 三、來稿以六十字以內最為適宜，但如有內容充實長篇論著與文藝創作，亦所歡迎。
- 四、來稿務須用稿紙繕寫清楚，並於文內加新式標點符號。
- 五、來稿本刊有刪改權，如不願刪改者，請預先聲明。
- 六、來稿請注明姓名、通信地址，如用筆名，最好將原名附及，以便通函。
- 七、來稿一經刊載每千字致送一百五十元至三百元之現金薄酬。
- 八、不合之稿，如係長篇，附足郵票者當即照退，短稿恕不退寄。
- 九、來稿請掛號寄成都祠堂街新藝月刊社編輯部。

新藝月刊 第一卷

主編：王希瑾
編輯委員：(依筆名漢音為序)
羅文謙、謝天、關山月、劉開渠、郭程卿、程漫、漆父、陳覺玄、郭夢芝、施孝長、林君墨、周游生、王白與

發行所：成都祠堂街一〇四號
發行所：更

印刷者：成都新印刷工業合作社
訂閱處：更

廣告刊例		等級地位	全	面半	面之四	三分	廣	告
甲等	每頁	每期	三千元	每期	一千五百元			
乙等	每頁	每期	二千五百元	每期	一千二百元			
丙等	每頁	每期	二千元	每期	一千元			
丁等	每頁	每期	一千五百元	每期	八百元			
正	每行	每期	六百元	每期	四百元			
文	每行	每期	四百元	每期	二百元			
廣	每行	每期	二百元	每期	一百元			
告	每行	每期	一百元	每期	五十元			

新 藝 云

創
刊
號

新
藝
月
刊
社
印
行

三
十
三
年
十
一
月
出
版

創刊號 目錄

發刊詞

中國藝術對於近代歐洲的影響

國畫上的民族意識

敦煌莫高窟壁畫的研究

書畫家之修養

藝術的表現與現實

詩之一

春日雨中作
水濱
雨夜
送寒
題湘綺樓集
贈大千居士
題孤艇遠山圖
題塞林圖

藝術人材之培育

人生藝術

中國藝術科學化的兩點見

如何認識藝術

圖畫

成都北門外賴家店出土漢畫像磚之一(封面)
墨竹圖
納粹傀儡的廣播
法蘭西的解放
農民
貴州苗民
兩種慘苦的笑

談中國木刻運動

漫談彫刻藝術

大音樂家的愛 (Cristau Kibbe 原作)

石濤略傳

藝術簡評

張大千畫展
李有行畫展
趙少昂畫展
韓樂然畫展
黎雄才畫展

藝術評論委員會成立旨趣

藝壇動態

編後記

編者

馮來儀

許士騏

陳覺玄

羅文謨

王希瑾

无香宋量

无香宋量

无香宋量

袁零風

王白與

洪毅然

岑家梧

郭乾德

賈希成

歐陽東

梁正山

刀鋒

劉開渠

王雲階

希瑾輯

評論委員會

全上上上

全上上上

全上上上

評論委員會

資料室

編者

發刊詞

編



社會國家文明之進化，民族精神之發揚，端以教育是賴，而現時教育之發揚，美育實為內在之精神：曰「藝術」情感之表現，審美天性人類共同，此種天性之發展，即人類生命之創造，其作用實超越德智羣諸育之上，故蔡子民先生曾主張以美育代宗教，原冀以純正藝術，陶冶青年德性，涵養高尚情操，促進人格的美化，果能普及社會，則人類文明之進步，民族精神之發揚，寧有涯涘！

我國教育的先進孔子即以六藝設教，美育是尙，冀藉詩歌，音樂，繪畫等藝術，以顯示人生之意義。又如漢之藝文，魏晉之書畫雕刻，唐之詩，五代之辭，元之小說戲曲，以及西歐之古代藝術，如希臘之雕刻，羅馬之建築等藝術品，無不含有美育的作用，反映出時代之精神，為人類文明進化的原動力。

我國自抗戰以來，藝術之發展，隨環境之需要走上新的階段，即是說中國藝術從敵人炮彈中而茁壯，徒失敗沒落的藝壇解放出來，而為抗建偉業之一助。但是一般工作者，在新進的作風上，忽視了固有的民族遺產，同時在建立方面甚少達成創造典型的任務。

同人等有鑒於此，爰發起本刊，一面以介紹宣傳方式，將固有之藝術，整理發揚光大之，一面以研究檢討之精神，謀學術之精進，以建立切合民族需要的新藝術。在這偉大動盪的時代中，致力文化工作的人，應本當前課題，實踐努力，負起拯救國家民族之任務。同人等咸認爲前面兩條路徑，值得並重，因爲不發揚固有民族文化之偉大潛力，我們國家和民族沒有精神上的寄託，便失却生命之源泉；不迎頭趕上並負起天時代給與我們的責任，則外不能與列強並駕齊驅生存於世界，內無法求得民族生命的充實和發展。惟本刊草創伊始，心餘力拙，尙希藝界同志共同努力，與各界人士之不吝指導。

訂購辦法

本刊以物價關係，半年以上恕不訂閱，茲爲便利購閱起見特訂優待辦法如下：(一)一次匯款滿三百元者照每期售價九折計算(郵費另加)；(二)一次匯款滿六十元者照每期售價八折計算(郵費另加)；(三)一次匯款滿一千二百元者照每期售價七折計算(郵費另加)均以前述所匯款額爲止。

新藝月刊社經理部謹啓

中國藝術對於近代歐洲的影響

馮來儀

中西文化交流，為時極早，十三世紀以降，西歐傳教士，商人及使臣東來我國的漸多，傳教士如 P. no Carpini (1249), Rubruquis (1253), Jean de Mon-tecorvino (1283), Andrew Perugia (1317), Frier Odoric (1314), John de Marignoli (1339); 商人如 Marco Polo (1260—1269), Francisco Balducci Pego. Ilotti (1340), Nicolo Conti (1438); 使臣如西班牙之 Ruy Gonzalez de Claujo (1403) 及羅馬安敦王 (Marcus Aurelius) 的使臣等。他們歸國後，各就其見聞，發為著作，由是西人對於我國的知識，逐漸豐富。其中尤以「馬哥波羅遊記」，敘述我國物質生活的富麗，學術文化的優美，更使外人對於我國文化由羨慕而趨於模倣。學者每以歐洲文藝復興，乃受中國文化影響所致，誠非過言。到了十七八世紀，英法各國的文學藝術，漸染華風，而風靡一時的 Rococo 藝術，即由中國藝術脫胎而來。最近印象派，後期印象派的繪畫所受中國畫的影響，益加顯著了。

法國在路易十四王權時代，Baroque 藝術極盛一

時，這種藝術，繁飾盛陳，莊嚴富麗，為其特色。到了路易十四王權衰落，新的 Rococo 藝術乃代之而起。Rococo 藝術與 Baroque 的呆滯刻板作風相反，以輕淡自然見長。在繪畫上完全襲用中國山水畫的風格，我們先看華透 (Watteau) 的作品便可明瞭。華透所作，不特打破了從來使用深重色彩的習慣，且佈局也與中世紀左右對稱的山水畫迥異。其名作「西島帆影」(Embarcation for the Island of Cyhee)，淡色敷陳，烟水迷濛，深得我國淡墨山水之趣。累紋 (A. Reichwein) 氏曾說：「凡人對於中國宋人山水畫研究有素者，一見華透此作，必驚嘆其相似之切。所畫遠山，青峯縹渺，非實有其物，蓋抒作者之情意。此尤類中國畫法。舵尾作黑色，雲烟迷濛，居然華風，風景畫取單色作煙雲，乃華透所慣為。亦中國山水之特色也。」

較後有哥廷 (John Cozens) 的風景畫，以中國墨色勾勒，以毛刷蘸色及墨渲染畫面，復以藍紅二色襯托背景，與中國山水畫法相同。其風緻曠野放佚，實

將哥連斯 (Collins) 及華茲華斯 (Wordsworth) 的詩入畫；尤得畫中有詩遺意。英國的風景畫，自哥延氏特爾生而，繼之繼起而有基督多爾 (Joshua Christy) 伊普西治 (Henry Ipswich) 及透納 (Turner) 諸

氏。透納爲印象派的先驅，亦用中國水墨，所作自宜境意，絕不模倣自然。始「倫敦之霧」，「老艦」等瀟灑出塵，含有極濃厚的中畫風趣。

一山水畫之外，因爲18000時代中國工藝裝飾品在歐洲的盛行，中國花鳥圖案，自也爲時所見重，當時畫家模倣中國花鳥的很多，我們看胡克爾 (Hughes) 編的「中國花鳥畫集成」，「中國屏風裝飾圖案入門」，佛西子 (Frasse) 編的「波斯印度中國日本圖案集」，布西 (Boucher) 編的「胡克爾所作中國人物畫集」，「Ingram 所繪中國人物畫集」，皮爾德 (Peyrolle) 編的「巴黎畫家所作中國花鳥畫集」，及皮爾曼 (Pillement) 編的「中國裝飾圖案集」，便可知中國畫影響之深了。

十九世紀的最後期，印象派突起，技巧風格都承襲中國畫的系統。一八七〇年普法戰爭時，莫南 (Claude Monet) 避難荷蘭，當時荷蘭與中國日本交通頻繁，東方的繪畫早已遠傳到荷蘭了。莫南氏以避亂的

餘暇，偶然到了東方繪畫的奇拔俊麗，不覺大爲興奮，於此乃模倣中國日本畫鮮明熱烈的色調，一種西洋畫的風格，造成了所謂印象派。

印象派畫家的思想所受中國畫的影響極其顯明，他們認爲畫是一種色彩的音樂，畫的美妙是不能加以說明的，如果能說明，那就屬於文學的美而不是繪畫的美了，所以他們極力追求繪畫單純的美，這與顧愷之所謂「思遷妙得」，張彥遠所謂「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智」，一般所謂「只能意會，難能言傳」，殊無二致。其次印象派受到中國山水畫的影響，在題材上也反對向來的人物畫，而轉以自然爲主的風景畫了。至於印象派繪畫色彩的鮮明，構圖的清淡疏朗，都可說是中國畫的特色。所以羅則 (Richard Muther) 在「十九世紀法國繪畫史」中說「各雅 (Goya) 構圖的奔放……賈加 (Degas) 把從來支配歐洲藝術的美的標準，完全顛倒，他用奇特的遠近法，行大加的割離，施意想不到的省略，竟使人不覺其爲繪畫，而只覺一片對象。這種大膽的手法，假使不是得力於歐洲以外的啓發，恐怕是不會發生的。」所謂歐洲以外的啓發，自然是指中國與日本的了。繼之而起的後期印象派，如賽尚 (Paul Cezanne)

高更 (Gauguin) 等的思想，也還是帶着中國書論的色彩的。賽尚曾說：「萬物因我的誕生而存在，我是我自己，同時又是萬物的本元，自己就是萬物。倘我不存在，神也不存在了。」所以他不以描寫一時一刻的印象爲滿足，而追求事物永恆的力量與特色。這與中國畫的「以形寫神」而以表現氣韻生動爲歸依的繪畫類似。果更更反對現代都市文明，逃到蓬喜蒂 (Tahiti) 島上度其原始生活，他能把初民的一事一物，看作趣味盎然而賦予以感情生命，這又與中國畫家「棲邱飲水」，「依仁游藝」同一行徑的了。至於技巧方面，如梵果 (Van Gogh) 之大筆掃色，猶中畫之渲染，果更之不設炭底，純用單色類似中畫之白描，馬諦斯 (Matisse) 之以靜物爲題材，又類似中畫之花鳥了。

歐洲 Rococo 的建築，華化尤深。十八世紀歐洲曠古之家，多模倣中國宮殿建築，亭台樓榭，隨處都是。歐洲向來的建築，以對稱均衡見稱，Rococo 建築則一反傳統的風格，力避集體而古板的外形，迂迴曲折，輕清自然，室中直角，也改以曲線，所作裝飾花紋，也不使用古勁的月桂樹及檳櫚樹式而改用柔和的忍冬草式 (Acanthus)，此均受東方建築的影響至

明，故巴累吉 (O. Brickett) 論 Neissomie 之 Rococo 風格時曾說：「在 Rococo 作風之不整齊劃一而高，則假自中國之裝潢，誰亦不能否認，其蔑視配合，不顧直線，全與歐洲傳統之構造定律相違背，不整齊之美，已久佔法人想像之中，其時惟 Neissomie 出而展身手，勝任愉快，又爲任何美術家所不及。」

Rococo 的建築，迄今可考者極少，惟有湯伯河 (Eibe) 的百利士宮殿 (Palace of Pillnitz)，德勒斯登 (Dresden) 的日本宮，松蘇栢 (San Son ai) 的日本亭，在英國除斯塔福州 (Staffordshire) 的藥寶廬 (Shangholong) 地方建有中國亭外，中國式園林極多。有安迭生 (Addison) 氏者，一七二二年間在「旁觀報」討論園林藝術云：「中國人譏笑吾人種植之法，必由界線以整列之，蓋彼等以爲凡人植樹，皆能平行而一律，直則不能見巧，彼等欲顯其園藝的天才，故常棄其規矩之法不用。」所以安氏的花園，遂用中國式。名建築師張伯斯氏 (Sir William Chambers) 幼時曾居中國，服務於瑞士東印度公司，後又再到中國求學，於中國庭園之美，贊嘆不置，一七五〇至五九年間曾與肯特公爵 (Duke of Kent) 在邱 (Kent) 地建一中國花園，不戒勻整之美而處處以湖山小瀾，加

以點綴，自此中國式的花園，風起雲湧，英國舊式的園圃，幾至絕跡了。

中國式建築輸入歐洲後，歐洲人對於建築欣賞的標準也爲之大變，從前歐洲人囿於對稱勻衡的審美觀點，於中國建築，多無好評，如一六八五年來華的耶穌會士李明（Louis le Comte）曾論北京宮殿說：「當汝得到帝皇之寓所，則見走廊深邃，石柱如塔，歷白大理石之梯而直至殿前，雕桁畫幔，美不勝收，即地板亦大理石或瓷爲之，其中各段工程，無不其光緻，炫人心目，令人咋舌贊嘆，如見王者之威嚴。但中國人對於各種美術，尙無完全之觀念，故不免出手即錯，各室皆設計謬誤，裝潢不整，又不如吾人宮殿之有統一性，既不方便，未云美觀，總而言之，則整個宮殿，帶有畸形，令外人起十分不快之感，而稍有建築智識之人，對之亦爲齒冷。」但到了中國建築流行歐洲之後，大家的觀念則適相反，一七四〇年教士阿泰力對於北京宮殿則說：「此地各物，皆偉大而華美，其工程與設計亦然。然中國人之建築物，千門萬戶，變化無方，吾獨有服其天才之豐富，吾相信比較之下，吾人惟有自慚貧乏而已。」由此可見中國藝術影響歐洲之深了。

中國的工藝品，西人聞名已久，尤以瓷器絲織品及漆器爲著。瓷器流入歐洲，爲時甚早，但不如十七世紀流行之甚。當瓷器未入歐洲前，食器都用金銀或木質，中國的瓷器，只供西人玩賞而已，直到十八世紀，東印度公司首次輸入了巨量的中國瓷器，西人才開始以瓷器代金銀器爲食具。法國路易十五於此提倡最力，他曾將他的宮庭中所用的金銀器鑄化，充作別用，而以瓷器代替，自此上下從效，中國的瓷器乃極盛一時。

歐洲瓷器的製造，在十六世紀末期業已發明，大都模倣中國瓷器。如意大利的威尼斯及佛勞蘭斯（Florence），產量尙豐，釉上的紋飾，都一一襲用中國式。後來製瓷術傳到了荷蘭，在德爾佛（Delft）有大規模的窯，其釉的原料則購自中國，技術上也較意大利爲進步，幾與中國舶來品無異。由荷蘭再傳到法國各國。法國如尼維爾斯（Nevers）、魯因（Rouen）、聖俄馬（Saint Omer）、德國如奴因堡（Nürnberg）、弗爾達（Fulda）、拜雅特（Bayreuth）等處，都是瓷器的主要出產地。到了一七〇九年，柏林的金工匠波特葛（Böttger）在德勒斯登開設工廠，技術大加改良，製成純粹的白瓷，一七二〇年又將其窯遷到邁仙

(Meissen)，產量益加豐富，不特表面紋飾模倣中國花鳥，就其形式也倣中國古代的尊彝。當時以歐洲人的好尚，遇仙瓷器，更成爲薩克森(Saxen)王國的重要收入了。

中國的漆器工藝，精美絕倫，早爲歐洲人士所賞鑒。在十七世紀初期，法國宮庭曾以重價購買中國的漆器漆架，以爲裝飾。到了一七〇一至一七三〇年法國航行中國的船務比達特(Amphitrite)號載回漆器甚多，其時法國Rococo藝術正在盛行，故對於中國漆器，多都爭相購買，甚至稱這漆器爲薩比達特漆。歐人做製，也遠在十七世紀末期，法國出品，尤爲精絕，馬丁(Martin)一廠，產量最豐，表面所施花卉圖案，完全襲用中國式。伯倫瑞克(Braunschweig)的傑工斯托俾士沙(Stolwasser)，所作，技巧之高，與中國製品無異。普魯士腓特烈(Friedrich)大王安馬丁之名，曾將羅伯，馬丁(Robert Martin)的兒子帶回宮中，法國文豪伏爾泰(Voltaire)並賦詩以贊其技。造漆之術，更由法國而傳到英國，荷蘭及意大利，漆器就變爲歐洲人的普通用具了。

中國與羅馬絲織品的貿易，學者問多已論及。在古代羅馬的王公貴族，無不以着中國絲織品爲榮。直

至十六世紀，中國絲織品在歐洲，只是上層階級的裝飾品，價格也相當的昂貴。十七世紀以後，隨着東方貿易的發達，絲織品輸入日益增多，使用範圍，逐漸普遍，價格也急速的低落。而絲織品竟佔全國消費額的四分之三了。

十七八世紀歐洲流行的中國絲織品，普通的綢緞之外，尚有用工筆繪畫的花絹，印花綢紗也有之。法國荷蘭等處，也有做製品，梔子之類的原料則採自中國。不過法國人仍然看重東方的舶來品，所以當時愛時之士，很爲傷心，以爲法國人喪心狂病，不可救藥云。中國的刺繡，也爲十八世紀歐洲人所尚，以前歐洲流行的繡法以平針爲主，此時所盛行的爲堆絲(Quilting)，用大量的金銀絲線，縱橫繡爲短幅，這當然是受中國的影響的。另有一種繡品上施以繪畫，名爲針繪(Needle Painting)，也在十八世紀間傳入法國了。

Rococo建築的室內裝飾，既重中國趣味，使用中國壁紙，尤爲普遍。壁紙在歐洲十六世紀時已有出產，可是由中國輸入的仍很多，壁紙都以花鳥畫爲飾。十七世紀末期，法蘭西的巴匹倫(Jean-Papillon)的做製品始較精巧，足與中國壁紙相比匹。十八世紀美

爾巴達西 (Palleras) 於約古孫 (Jachon) 加以改良，質量均富，且用風景畫爲點綴，並施中國種茶及嚴密的人物圖案，極爲世人所重。一七八六年後如折爾塞 (Chelca) 的伊哈爾德 (G. and F. Ehardt) 工廠，薛林漢 (Sheringham) 的其他工廠，出品紙紙完全。要之，十八世紀的歐洲對於中國各種工藝，無不愛好，上層階級多都佈置一中國室，四周用中國壁紙花布，陳設中國床椅漆器瓷器，中國工藝流行之廣可以想見了。

十八世紀歐洲的風尚，不特繪畫建築工藝就是跳舞戲劇也習染華風。在巴黎一七八一年間賽魯蘭特 (St. Laurent) 街設有中國舞場 (Redoute Chinoise) 其中點中國燈及燃中國的煙火。中國的燈影戲，這時最先傳到德國，由德國再傳到法國，上層階級至一般民衆，無不相愛好。中國的戲劇流行尤廣，舞台裝置，演員服飾，也採用中國式。法國意大利各地表演中國戲劇甚多，如一六九二年意大利喜劇團在巴黎布爾哥戲院 (Hotel Bourgogne) 表演勒涅 (Regnard) 及杜夫曼尼 (Dufreny) 合著的五幕喜劇「中國人」(Les Chinois)。該劇於一七〇〇收入意大利吉拉第劇集 (Le Theatre Italien de Gerardi) 第七卷。一七二

三年涅斯第伊 (Nestier) 劇團又在聖日爾門 (St. Germain) 表演二幕中國喜劇「丑角，醫生，塔及醫生」(Arlequin, Barber, Pagode et Medecin) 該劇於本現藏巴黎國家圖書館，其對白結尾均用中國腔調。一七二九年，他們又在聖羅蘭 (St. Laurent) 表演中國女子 (La Princesse de la Chine) 三幕劇。此劇於一七三一年收入劇場第八卷 (Theatre de la Poire, Vol. VIII.) 刊於巴黎。此後中國戲劇的表演，尙有一七五三年演「中國人」(Les Chinois) 及「中國人的回來」(Le Chinois de Retour)。一七五四年表演「在法國有禮貌的中國人」(Le Chinois Poli en France)。一七五五年表演「中國士爾其舞劇」(Le Ballet Chinois et Turk) 及「鞑靼人」(Les Tartares) 二劇。一七六四年表演「邂逅」(La Rencontre impromptue)。一七六五年表演「中國貴婦」(La Matrone Chinoise)。一七七八年表演「中國節」(La Fete Chinoise)。一七七九年表演「中國的偶像」(L'Idole Chinoise)。此都屬於喜劇之類，觀者當時實爲驚奇的歡迎。

近數十年來，華藝美術輸入中國，國人昧於時勢，往往將觀自己固有的藝術，殊不知中國藝術，自有

它的博大高明之處，由於上述十七八世紀西人仰慕之殷便可證明。蕭耳 (Elio Faure) 曾預言：「遠東美術所表現之威精的形式，已深入西方之理性中，迄今已確定其復興之徵，行將恢復其繁華局面矣。」我們看到現代歐洲各種畫派的思想逐漸接近中國畫的趨勢，便知蕭氏的話非言過其實。至少可以說，中國未來新興藝術的途徑決不是襲用西歐的藝術，而只是吸收西歐藝術的精髓，把我們固有的藝術傳統更加發揚光大，創造出一種更適合我們民族心理的新的藝術。這樣說來，中國藝術的傳統是極可珍貴的了。

參考書：

(一) G. F. Hudson, *Europe and China*.

(二) Adolf Reichwein *China and Europe; Intellectual and Artistic Contacts in the eighteenth Century*.

(三) 石田幹之助：中西文化之交流（東洋思想文庫內）。

(四) 朱傑勤譯 L. W. Hackney, 西洋美術所受中國之影響（中西文化交流史譯粹內）。

(五) 向達編：中西交通史（中華百科叢書）。

三十三年九月貴陽講武堂。

春日雨中作

无量

猛雨摧花日日殘。河山垂淚作春寒。
少年愛世成狂羨。老盡無能始逃觀。
何限猿蟲隨劫盡。等閒鷗鷺得天寬。
千秋擾攘憑誰問。袖手滄桑子細看。

水濱

香宋

白髮窺人照水知。夕陽紅蓼又花時。
漁翁醉著無人喚。悉看蜻蛉立釣絲。

雨夜

香宋

一枕風香夢不成。芭蕉葉葉雨瑤瑤。
倦來心上無分別。知是蕉聲是雨聲。

送寒

洪翁

滙生雲起了無端。心滅灰飛攝念觀。
孤客每傷瀟瀟速。殘宵不注兩鐙關。
披山力盡悲歌動。履虎心危獨處安。
林壑多風長掩室。自燒木佛送宵寒。

國畫上的民族意識

許士騏

從中國藝術發展的途徑上觀察，可以劃分三個時期，自三代迄秦，為實用藝術，與禮教化藝術，發展時期。經過近代考古學者，與地質學者，探求探掘，關於陶器銅器等不斷發現，如鬲、鼎、罍、鉢、尊、罍、豆、敦等，可供考證。又如周代新興之壁畫，注重故事的描寫，其目的在勸善懲惡，孔子家語云：「孔子觀乎明堂，觀四門墉，有堯舜之容，桀紂之象，各有善惡之狀，與廢之誠焉。」自漢末歷魏晉至五代，為宗教藝術發達時期，印度文化，輸入中土，彫刻繪畫，同時駢進，如大同雲崗的造像，洛陽龍門的石刻，甘肅燉煌石室的壁畫，偉麗精工，構成國際藝術的最高榮譽，自宋代以迄明清，為繪畫的獨立時期，當時人物山水畫的發展，花鳥畫的勃興，致有作家畫與文人畫之別，溶詩書畫於一爐，藉物象描寫，以抒發作家性靈，構成東方繪畫的特殊形式，使鑒賞旨趣，呈一新趨勢。

中國繪畫，在魏晉六朝時期，所形成的宗教藝術，與歐洲古意大利壁畫，採取題材與技術，似有同源之趣。因中國書法大昌，詩學發達，與畫法且相溝通，流入自然主義之一途，以形成特殊的風格。西洋繪畫，受十五世紀文藝復興與科學影響，致力於光影明暗之研究，其結果與中國繪畫大異其旨趣。

近世畫人，震驚於西方繪畫的寫實精神；而忽視中國畫學的蘊義所在，并堅持王觀見解，以國畫不足以寫造化之奇，表現自然之美。缺乏民族意識與時代精神。并引山水畫上的古裝人物，斷為固步自封的明證。對歷史背景，不加研究，滿清入關，荼毒中原，仁人志士，義憤填胸，藉藝術以宣其氣節，如朱耷雪箇款署八大山人，寓有社稷傾覆，哭笑不得之意。而當時畫人，以不屑畫明以後文物衣冠為誓言，後世相沿成風，非畫面上雅俗之別，實民族意識潛伏其間，又如清畫人，繪紫牡丹題句有「奪朱非正色，異種亦稱王，」卒因此而喪生。

宋鄭所南畫蘭不添根，人問其故？他說「國土不存，根將焉託？」悲憤之情躍然紙上！
送王石谷詩（佚名）「臺城秋草暮雲殘，六代興亡雁影寒，無限傷心金粉地，憑君畫出與人看！」黃克強烈士賦「獨立雄無敵，長空萬里風，可憐此豪傑，豈肯困樊籠！一去渡滄海，高揚摩挲穹，秋深霜肅氣，木落萬山空。」根據以上的史實，及題畫詩，足以認識國畫上民族意識的潛在性。與十八世紀法國大作家德奈克洛阿 C. Delacroix 傑作「祖國自由，」及同時代柳特 F. Rude 彫刻巴黎凱旋門上的「出征」羣像，所表現的民族意識，迥然不同了！
三十三年九一八寫於沙坪壩柏樹壩

墨竹圖

蘇軾東坡



東坡先生，文章翰墨，照耀千古，復能留心墨戲作墨竹，師文與可枯木奇石，不求形似，時出新
意，真奇品也。

敦煌莫高窟壁畫研究

陳覺玄

魏晉以來，佛教傳播東土，同時把西方的藝術介紹到中國，與我固有的藝術接觸，融和而成中古期的新興藝術，成爲中國藝術史上畫時代的一個轉形期。彼時西方藝術東漸，實以敦煌爲會萃之地，因爲敦煌乃漢唐之間東西交通的門戶。

試看漢書西域傳說：「自玉門，陽關出西域有兩道：從鄯善傍南山北波河，西行至莎車，爲南道。南道西踰葱嶺，則出大月氏，安息。自車師前王庭，隨北山波河，西行至疏勒，爲北道。北道西踰葱嶺，則出大宛、康居、奄蔡、焉耆。」玉門關在敦煌的西北，陽關在其西南，是漢代通西域的兩路，皆以敦煌爲出發點。

隋代於上述兩道而外，又增開「從伊吾，經蒲類海，經勒都，突厥可汗庭，度北流河水，至拂林國」的新北道，以漢代兩道爲中道，南道。綜此三道，皆「總漢敦煌，爲其咽喉之地。」

按之現代地誌，當時西方藝術東漸，乃由北印度迦膩迦迦王故都的白沙瓦城，沿印度河上流，西達

喀布爾，再北越興都庫什山脈，而達阿姆河畔。自此東行，分爲兩路：一由阿姆河，東北出塔什干，再東南達疏附，疏勒，再東經莎車，和闐（古于闐），于闐，過阿爾金山北麓之且末，塔羌，羅布泊之鄯善，而至敦煌。這是漢書隋書所說的「南道」。二由疏勒沿天山南路之阿克蘇（姑墨），庫車（龜茲），焉耆，杜魯番（高昌），等地，東出哈密，由安西南至敦煌。這是漢書的「北道」，隋書的「中道」。至隋書所說由哈密，經迪化，沿天山北路之伊犁河西行的「北道」，與西方藝術東漸無多關係，可以不論。是由西域東來的兩條必經之路，皆以敦煌爲歸宿。

莫高窟在今敦煌縣城東南四十里三危山下之沙山削壁間，開鑿於前秦苻堅建元二年，當晉廢帝太和元年（公元三六六年），爲沙門樂進所營造。歷前秦，北涼，後魏，西魏，到了隋，唐，增開到一千餘洞，故又名千佛洞。五代，西夏，增修不絕，成爲千餘年佛教藝術的寶藏。元代以後，海上交通便利，這東西交通的孔道，才被流沙阻塞，窟中佛教藝術也隨之湮

晦。

至十九世紀中葉，東方學漸引起歐洲學人的注意，十九世紀末葉，英、德、法的考古家幾次東來，於蒙古，庫車，吐魯番等地發掘，獲得古文書，繪畫及其他資料甚多。一九〇二年，匈牙利地學會員洛克齊（L. de Loozy）及斯希尼（Szecsenyi）繼至東方探檢，發見敦煌石室中壁畫彫塑，掃報歐人。一九〇六—十四年，英印政府派何人斯坦因（M. A. Stein）兩次由新疆到此，竊取洞中藏經七千卷及佛畫畫象多幅，送歸倫敦博物館中。敦煌之名，至此更爲西方學人所重視。一九〇七年七月，法人伯希和（P. Pelliot）又率探檢隊至此，竊取其餘的古寫本典籍二千卷，歸藏巴黎圖書館，又將壁畫攝影三百七十五幅，編爲敦煌圖錄六冊，於一九二〇年印行。日僧大谷光瑞編有西域考古圖譜，大村西崖編中國美術史彫塑編也談到千佛洞。一九二四年，美人華爾納（L. Warner）用糝膠粘去壁畫二十餘幅及佛象多尊，存哈佛大學阜格博物館中。這是莫高窟近世被西人發現的情形。

國人注意敦煌者，一九〇九年，清學部令敦煌縣令搜買殘餘，得藏經九千卷，解省送京，今藏北平圖書館中。一九二〇年，北京大學陳萬里前往，留住三

日，攝影十七幅，見其西行日記。一九三五年，邵元冲西行經此，由許師慎攝影，編爲西北履勝，中有千佛洞塑象壁畫三十五幅，外景九幅。近數年來，教育部文物藝術考察團及中央攝影社先後西去，攝製影片，尙未發表。私人方面，則張大千率其弟子前往，居留兩年，用透明紙鈎描，成畫百餘幅。嶺南關山月，吳作人相繼前行，各以水彩臨摹數十幅。張氏係用還原法（Restoration），就現存部份鈎摹，並將其剝蝕的部份，用想象補充，故其畫面完整，色彩也極鮮明，儼似近世的新作。但與原畫物合與否，無法證明。吳氏依現在殘存的部份，照原樣縮小描寫，態度較爲忠實，可惜僅有二十餘幅。關氏就現存的部份，擇其中完好的人物，用速寫法臨摹，凡八十餘幅，其剝蝕的部份則略去不繪，是一種折中的辦法。現在就三氏所臨，參以許氏的攝影，分別時代，述其同異如後：

一、魏代壁畫。

晉代五胡之亂，苻堅廢秦主自立（三五七年），改元永興，甘露，建元。莫高窟的開鑿，據唐人李懷讓重修此窟的佛龕碑，說始於前秦建元二年（三六六

年)。但巴黎圖書館敦煌書目二六九一號載沙州志說：「永和九年癸丑創建」，是此窟在東晉穆帝永和九年。即前秦厲王壽光元年（三五三年），即已建立，比世祖的建元二年，更早十三年。

至晉武帝太元八年（三八三年），秦世祖（苻堅）敗於淝水，後來涼洲內亂，分為三國：沮渠蒙遜據張掖，號為北涼（三九七年）。魏書說：「蒙遜在涼州，亦好佛法。」（註二）。後李嵩據敦煌，號為西涼（四〇〇年）。宋武帝永初二年（四二一年），蒙遜滅西涼，據有全涼之地，敦煌仍屬北涼。宋文帝元嘉十六年（四三九年），魏太武帝親征涼州，破北涼，統北方，敦煌遂屬北魏。

梁武帝中大通六年（五三四年），魏分東西，大同元年（五三五年），西魏文帝立，改元大統（五三五—五五一年），即有壁畫。敬帝太平元年（五五六年），宇文覺代西魏，陳宣帝太建十三年（五八一年），北周禪隋，敦煌復隸於中國。

在這二百二十餘年中間，敦煌由前秦改屬西涼，北涼，北魏，西魏，北周，直到隋代統一，凡歷七朝，幸而沒有發生太平真君七年（四四六年）毀佛的慘劇。今以第八十三洞壁畫有「大代大魏大統四年歲次

戊午八月中旬造」及「大代大魏大統五年五月二十七日造訖」字樣，是壁畫起於大統四—五年（五三八—九）間，故以魏為代表。

壁畫可分兩部，一為中部，其所繪題材，多屬於阿彌陀，藥師佛等的淨土變，及法華經，華嚴經，維摩經的變相，其構圖筆法，多由印度佛畫模寫而來，參以作者個人的風格。二為邊幅，題材為經典故事的插畫及供養人像，其人體服裝，多依據當代的體制，參用西方筆法。

魏式壁畫之最著者為第八十三洞，即上述造於大統四—五年間者，為樂僊山開窟後一百七十三年之製作。內部壁畫繁複，除佛龕的四周背光繪滿飛仙及菩薩像外，左壁上部繪有說法圖七幅，其下供養人像均為北魏裝束。右壁上部繪釋迦捨身故事圖及其他大幅故事畫。洞頂飾以蓮花圖案，四周繪天神惡魔怪獸，作飛舞之狀。今觀其所繪菩薩象，多長身細腰，面相清瘦，高鼻深目，顴骨凸出，頰部微尖。方回說：「這是一種長頭的印歐人種型，不是圓頭的亞洲人種型，和隋唐諸窟固然不同，和魏代其他諸窟作風也自有異，疑為外國畫工所繪，或受希臘藝術影響的人之作。」其衣服外披巾，巾端飄拂，線紋輕鬆簡率，背

其所繪的山林禽獸，其中黃羊鹿豕奔馳跳躍於重山密林間，生動活潑，不可方物。

上述魏式壁畫之屬於清疏一派者，此外則多沈雄之作，如第二百一十三洞，題記有「晉昌郡」字樣，此係晉代的晉昌郡，為北周以前安西縣故名，與唐代的晉昌郡無關。其西龕佛台下繪有夜叉二個，用粗線鈎勒作輪廓，極似近代野獸派的作風。又第二百二十洞東龕佛台下所繪龜蛇野豬追逐於岩間，也用粗色線鈎描，生氣勃勃，極豪宕之致。

第二百四十三洞壁畫均完整，左壁有各種騎象牛馬龍虎白鶴孔雀等佛像，以等粗的色線繪羣獸並馳，或羣龍飛舞於風雲之中，矯首揚尾，奮爪張牙，見奔放飛騰之勢。而佛菩薩趺坐其上，慈顏和藹，儼若常人。後壁繪故事畫，中有騎鹿騎馬乘車等像，雖似圖案，其乘者右手曲拳握着馬韁，馬的右足提起，左足踏地，處處表現力量。兩圖背景皆用濃光烘托，表出人物的立體感覺。這就是梁人張僧繇所傳印度的暈染法，當時名為「凹凸畫」。(註四)

第二百四十八洞繪薩埵王子捨身飼虎圖，按金光明經捨身品的內容描寫，中為山石，右幅上端繪太子商榿捨身及由懸崖下墜之狀，下端繪羣虎聚飼，及死

後親屬悲傷情形。左幅繪葬王子之塔，塔之上端，諸神舞蹈，視其昇天。佛像均半裸上體，線紋雖較柔和，仍屬粗疏，虎均作灰黑色，形似爬蟲，當係退色後為薰所致。舞蹈諸神，俯仰屈伸，姿勢變化極多，中幅山石，較諸人體，大小不合比例，唐張彥遠所說：「或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石」者，(註五)可見當時所繪山水觀景的初步情形。

第二百五十洞屋頂西方繪阿修羅王像，覺土阿修羅立於須彌山前，左右前後有牛馬猪虎猴鼠貓羊鳳凰犀牛之屬，幻作人形，呼嘯騰躍於風雷之中，凌厲風發，奔放恢詭，各極其致。背景山林，城郭房舍，均不合比例。中央佛說法圖，飛天飄舞，散花空中，頗致也潑辣生動。

總上所述，魏代壁畫，除八十三洞畫面輕鬆率易，其他各畫，均覺氣象沈雄，線條強勁。佛菩薩面相除八十三洞清澀而外，餘均圓滿豐腴。供養也分此兩種類型，前者衣紋或用曲線，後者通體用垂直線，或下端稍作曲線。其所披上衣，皆袖長過膝，下裳垂過足趾，以方頭履承之，便於行動。後隨僕婢，則穿短袖，也有下裳曳地的，手奉方鏡，或頭承圓盤，以人體大小分別貴賤。所繪動物，多粗疏詭怪，翻騰

花，不可名狀。其後山林地舍的大木遠近，皆不合透視。其後則用濃烈的色彩烘托，表現凸凹，顯示出人物立體的形相。

西方學人說這派藝術，多謂其出於健陀羅式。考

健陀羅藝術，發生於印度西北部之健陀羅（Gandhara）境，即本籍開始所說現在的白沙瓦（Peshawar）城。其地當元前五世紀頃，曾屬於波斯。亞力山大侵入後，雖改隸於中印度的馬爾耶王朝版圖（元前三二一—一八四年），阿育王死後（元前一九〇頃），希臘人殖民於此，建立大夏國，經過一世紀餘，遂本其與波斯薩山朝式混合的藝術，製作出健陀羅藝術。這是元前二世紀的事。到元前八五年頃，遭到塞族侵略，紀元五〇年頃，被七月氏征服，百二十餘年頃，迦膩色迦王建都於此，遂糅合希臘式，波斯式及固有的中印度式藝術，而成佛教藝術史上所說的印度希臘風，或希臘佛教風的健陀羅藝術了。

自迦膩色迦王沒後，至三世紀半頃，大月氏逐漸衰微，四三〇年頃，小月氏代之而興，四五〇年頃，嚙噠族（白匈奴）侵入，橫加摧殘，這派藝術遂歸消滅。

東晉末年，法顯到印度時（三九九—四一九年）

，尚見其遺跡。至唐貞觀中，玄奘到時（六二九—六四五年），已漸滅殆盡。故健陀羅藝術盛行於第二世紀初迦膩色迦王朝至第五世紀中嚙噠族侵入以前這三百五十年之間。

健陀羅藝術的特徵，其題材以佛菩薩，佛的傳記及關於本生談為中心。其造像體格雄偉健全，面容多為廣額高鼻，大眼薄唇。頤部寬大，其下略尖而突出，髮結成螺髻，眉間滲有白毫，手掌足底往往刻有輪相，菩薩身上有頭飾，胸飾及手環足環。衣紋線條極為強健，因彫刻時褶皺的刻文過強，致缺乏自然柔和之感，這屬於它的弱點。其表現人物時，雖各個表情不同，終能團結一致，不致嫌其散漫。佛菩薩後附有圓形背光，不加任何彫飾，間有周圍刻無齒形中央彫蓮花文樣者。

西魏的藝術，雖創於六世紀前期，在健陀羅藝術沒落以後百餘年，但觀第八十三洞所繪佛菩薩相，高鼻尖額，而貌清癯，與健陀羅式仍多符合。又其他各洞的時畫，其作風大都沈雄剛健，表現出粗疎豪放的民族性，具樸茂雄偉的趣味，無浮華艷麗的風格，皆與健陀羅手法接近。但魏式壁畫，雖蒙健陀羅式影響，以其出於國人之手，終成為中國化的作品，與完全

鑲嵌考究不同，故名數佛菩薩的面相，標衡、衣文、寶冠、璽珞、佩劍等裝飾，及蓮座，天蓋，背光等，兩相比較，皆有若干差異。於菩薩的天衣纏法，又各不同。四天王的形式，亦多為中國式。至供養人的表冠服飾及其車馬器用，則完全為中國式，更不待言。總之：魏代的壁畫是把西域傳來的健陀羅式藝術逐漸演變，使成為中國化的佛教藝術，這就是魏式的佛畫。

二、隋代壁畫。

隋代統一中國，僅二十九年（五八九—六一七年），國祚極短，而煬帝注意邊疆問題，遣使到西域各國去。大業五年（六〇九年），帝又親征吐谷渾，破之於赤水，於是置河源郡，積石鎮。又於西域地方，置西海，鄯善，且末等郡。（註六）彼時的藝術，仍繼承前代，仿北印度的健陀羅風格，但已採用中印度的手法，加以漢民族勢力抬頭，引起民族的自覺心，藝術上中國化的程度更加濃厚。

如第一百三十二洞的騎馬菩薩像，車馬圖及龍文裝飾，仍用等粗的線條描寫物像，與魏式畫相仿，但筆致已較柔和，不加魏人的滄勁了。車的形式及菩薩

服飾也略有變更。

又第一百七十八洞的隋女供養像，其貴婦頭飾假髮做的弓形長髻，如戴危冠。上衣短衫窄袖，外披錦巾，下曳長裙。兩婢一衣短衫，一曳長裙，手中各持巾扇。線文仍用魏式的粗筆，較為流暢自然。這是轉錄期中的作品。

三、唐代壁畫。

唐代國威遠震，過於前代。其疆域西達焉耆，與波斯接壤。因此與西方的交通日見頻繁。時由陸路西行，仍自甘肅、新疆、越葱嶺，經中央亞細亞，西到波斯，南到印度。開國以後，太宗即提倡佛教，貞觀三年（六二九年），高僧玄奘往遊西域，旅行十七年，經過百餘國，攜梵本經典六百多部及佛骨回來。貞觀二十二年（六四八年），國使王玄策歸自天竺，隨行的佛畫家宋法智又摹寫摩揭陀的佛跡，菩提樹前的彌勒佛像等，同時帶來。顯慶間（六五六—六〇年），玄策輯西國志六十卷，插圖四十卷，皆據天竺摹本。（註七）由是佛畫所受印度藝術的影響甚著。一時釋教畫名家，如尉遲乙僧，王應詔，吳道玄，孫位，張孝師等，凡百餘人。佛寺道觀，徧於南北，壁畫隨

之發達，據佛顯統記：「貞觀十五年，並道法師至京師，畫淨土變相三百餘壁。」又聖慈寺壁畫，據李嗣元統計，共有九十六院，開殿塔廳堂房廊壁畫，共爲八千五百三十四間，畫諸佛如來一千二百一十五，菩薩一萬四百八十八，帝釋梵王六十四，羅漢祖僧一千七百八十五，天王明王大神將二百六十二，佛會、經變、變相百五十八，（註八）可謂壁畫最盛時期。雖晚唐以後，遭會昌五年（八四五年）滅佛之厄，毀寺四萬餘所。然民間信仰已堅，不能盡絕。及宣宗再興佛寺，自大中至乾符年間（八四七—七九年），壁畫又得復興。（註九）幸敦煌遠在邊陲，不受中原政治影響，莫高窟又爲佛畫發原之地，仍得完整保存，可以窺見唐代佛畫的規模。茲述其著者如左：

唐代初期壁畫之可考者，如第一百三十一洞東壁主佛之左，有一垂拱二年五月十七日淨信優婆夷高善爲亡夫及男造阿彌陀佛一鋪發願文，爲武后從中宗於房州後第二年（六八六年）之作。其維摩變圖，繪維摩臥病初起，憑半圓獸足几而坐，手中持扇，對聽衆說法。對面文殊乘師子座，舍利旁侍立，上端天女由雲中下降獻食，下端各國國王前來聽法。右列黑檀白種膜、體及黃眉碧眼者各七對，左爲中國王及其

羣臣。其人體修短合度，線文亦較柔和，背景中爲竹樹，右爲須彌山，大小皆較合法度。第一百二十五洞窟頂的唐飛天，衣帶飄揚，郭若虛所說：「吳帶當風」者即本於此。

第一百二十八洞繪供養人男子乘驢，女子偕童子騎牛圖，用勻細線條繪輪廓，水彩塗繪。人物動作如生，近似寫生畫，無魏式的想像畫不同。

第一百三十六洞初唐帝王像，冠帶纒幟，衣裳寬博，兩手展開，似與其侍臣對話，並以手助勢者，與閣立本所作帝王皆垂裳端坐者又復有異。

第二百六十八洞初唐觀音像，身披紗衣，外披紗帶，緊纏着身軀，透露出肉體。背光爲綠紅白藍四色圓圈。其供養人中有老人牽驢，中年紳士騎驢及峴崙奴前導圖，俱似寫生之作。

第一百七十三洞南壁左方初唐觀音，膝上坐，身披紗巾，手持楊枝水瓶，細腰豐乳，側而斜立，頭右傾，腰左傾，與供養人相呼應。背光作綠色圓形，外飾花繩，再外圍以火鍊。女供養人及婢，頭中分，垂髻，身衣紅衫。外披綠色錦巾，露着頸部，追隨佛像行動如生。

中期唐畫之可徵者，如第二十洞北壁有晉昌郡都

晉樂庭瑀及甬南壁都督夫人太原王氏像。此畫至宋代重修，故現在壁畫皆爲宋人手筆。清同治間，敦煌遭白彥虎之亂，莫高窟被燬，宋壁殘破，剝落之處，見內層尚有舊畫，張大千因剝去宋畫，復見唐畫。又見洞內東壁左端宋畫殘缺之處，有「唐咸通七年題」字樣，尙屬第二層壁，知該畫自唐咸通至宋代，已經過兩次重修了。

至裏層的唐畫究作於何時？張氏考舊唐書地理志「河西道瓜州都督府」下云：「天寶元年爲晉昌郡，乾元元年復爲瓜州。」是唐代的晉昌郡自天寶元年（七四二年）復置，至乾元元年（七五八年）又廢，共十六年，則樂庭瑀守晉昌郡必在天寶年間。按天寶十四年，安祿山反，西京不守，張氏以一郡守，不應此時仍能悠然自營功德窟。至肅宗卽位靈武，改元至德，至德二年，收復西京，再復一年，卽廢晉昌郡，復改爲州。則此洞必成於天寶十四年以前，出於盛唐人之手筆可知。（註十）畫高九尺，寬一丈五寸。樂氏長眉平目，廣額豐頤，短髮須，頭戴烏紗帽，身披藍衫，腰繫白帶，帶間插笏，手持香爐。後隨三子，皆衣白衫，並立旣後而上。再後五僕中，一個西域人，立地上。除西域人外，餘皆氣度從容，顯衣冠華貴之

像。夫人下氏像，髮束作唐裝，唐所謂：「京都婦人梳髮，以兩鬢抱面，狀如椎髻，時謂之拋家髻。」秀眉曲目，直鼻豐頤，口作波狀，身披藍衣紅裳，臂披紗巾，手持黃紗巾。女十一小娘，紅衣綠裳，披黃紗。十二小娘，綠衣紅裳，披綠紗。侍女九人，或執花枝，或奉漆盒，或持團扇，或奉瓶，或袖手，三婢頭罩烏紗冠，兩成年者鳴髻繡衣，皆不着長裙。背景所繪樹木，與人體相稱。通幅人物優秀，線文柔和。彩色絢爛，爲唐畫中極精麗之作。

第二百九十二洞，故事車爲避近老人圖，一人乘驢偕僕行抵城垣，一人鞠躬迎迓，姿態宛肖。第一百五十一洞，卽王道士藏經之處，後壁中唐畫，繪比丘尼及近事女像各一身，立於菩薩樹前，手提昭陽扇，樹上掛瓶及布袋，衣飾皆頗別緻。

晚唐唐畫，第一百三十八洞有南北王及北天王像，又繪爲相豪之筆。與第三百零二洞的南北天王像，筆致相同。又文殊師利及普賢像，各乘青師白象，前列樂隊，舞隊及獻花者，雖工畫實較板滯，似從範本臨摹而成。

又第十洞，晚唐樂伎二隊，或吹簫管，或彈琵琶，線文輕鬆流利，爲游絲描。第一百五十四洞繪外

遊勞度又與舍利門法故事，羣僧作戲體狀，又開禪月談語一派。第三百洞爲晚唐大中間（八四七—五九年）歸義軍節度使張義潮營造，題記作：「宋國河內郡夫人宋氏出行圖」，圖中右列騎兵，二人吹號，二人擊鼓，二人執旗，依次前進。左列舞女樂隊，儀仗甚盛，純爲寫實畫，見匠心獨運，與臨本之板鈍者不同。統觀唐代壁畫，初期已變魏式豪放的風格，變爲柔和的作風。到中期更趨精麗，人物妍雅豐腴，形體配置適當，線條勻細流暢，色彩繁富鮮明，背景山林城郭房舍，位置適宜，遠近大小皆較合於比例。除佛菩薩像出於模擬外，所繪供養人，儀態萬方，風度從容，生機活潑，已脫離唯心的，超越的，神秘的，象徵的作風，進於自然的，現實的寫生畫了。晚期派別繁多，粗疏、工細、各不相侔，談話一派，爲其特創。唐代開邊，國境直到西域，特使高僧，相繼西行，遂把中印度笈多王朝與戒日王朝藝術大量輸入。考佛教藝術原分恆河流域與印度河流域兩派。印度河流域的健陀羅藝術，已介紹如前，茲再就恆河流域的中印度式藝術言之：

中印度藝術，爲印度固有的風格，其遠原起於元前四世紀馬爾耶朝阿育王之世，到三世紀爲止。至四

世紀笈多（Gupta）王朝，爲其復興時期，佛教藝術發達，此時達於頂點。到七世紀前期戒日（Harsha）王朝，告一結束。這期以華氏城（Patala）爲中心而發展的中印度式藝術，不僅限於恆河流域，且傳播於南印度，錫蘭等地。八世紀以後，佛教漸衰，印度數代之而起，佛教藝術即隨之衰落，僅殘存於東北一隅。到十二世紀，終絕跡於全印。這全盛期的中印度藝術，自四世紀到七世紀，共歷四百年，約當中國東晉劉盛唐之世。前有法顯西遊，正值及多朝文化最盛時期；後有玄奘求法，又值戒日朝文化全盛時期，故中印度藝術對唐代壁畫影響極大。

中印度藝術，略分抹免羅式及摩揭陀式兩派。兩者作風，大體相近，僅衣文略有差異。其彫刻之藏於甲谷他、鹿野苑兩博物館者，特點在姿勢和倍，身段比例適當，面相莊嚴，耳輪長垂，髮作螺髻，額角平展，鼻梁高暢，眉宇開朗，眼廉向下，面頰豐圓，周身顯出調和之美。唐式佛畫，大致多由此而出。抹免羅式衣文流暢輕鬆，具有單純之美，與健陀羅式之深刻遒勁者既不相同，摩揭陀式並將此等衣文漸次消滅，僅有薄衣纏身，可以透見肉體，僅於沿邊及下部衣端稍凸起及腰際略凹處，略以線文顯之而已。在唐代壁

畫中，這類特徵，隨地可以看到，無庸複述。後面圓形背光，刻有蓮花，耐冬，唐草及寶相，花繩等紋樣繞於四周，與樸素的佛像對照，極其絢爛，也為唐畫所取法。可見唐代壁畫是受中印式的影響，滲以國人的筆意，至晚唐中國化的色彩益重。其供養人純為中國的寫生畫，更不待言。

四、五代壁畫。

五代紛擾，中原多事，外族內侵，沙州遂被回紇吐蕃分據。後唐莊宗時（九二三—二五年），回紇本朝，曹義金以沙州留後，遣使同來，莊宗因拜義金為歸義軍節度使，瓜沙等州觀察處置等使，後加封托西大王。他有三個夫人，一為回紇聖天的子（女）隴西李氏，二為鉅鹿索氏，三為廣平宋氏。三子：長元德，次元深，三元忠。兩女：長為回紇可漢天公主（妻），次為于闐天后。後晉天福五年（九四〇年），義金卒，子元德立為河西歸義軍節度押蕃落等使，檢校司空歸義軍節度使。開運間（九四四—四六年），改授元忠歸義軍節度使。後漢，後周，代加驛麻。宋開寶間（九六八—七五年）。元忠卒，子延祿代立，又妻於于闐。是曹氏一門三代，世守瓜沙，為敦煌王

，凡一百四十餘年，每至此營窟造像，為亡者施功德之用。（註十一）

現在看第二十八洞回紇國聖天公主曹夫人像，頭戴鳳冠，身披絳色繡鳳衫，下垂至地，外披朱色組帶，領袖同以綠色緣邊，手奉香爐，兩頰塗花細醉暈。其裝飾雖異常人，而衣文仍沿唐人畫法。

于闐在天福三年（九三八年），冊封李聖天為王，稱大朝天子闐金山國，與敦煌王曹氏世為婚媾，也營功德於此，如第四十二洞東壁右方于闐國王像，頭戴龍冠冕旒，身披龍袍，兩肩繡日月金鳥，兔紋樣。手持花枝，腰間佩劍，指間約玉環。左方皇后曹氏像，鳳冠紅衣朱綬，項間飾以瓔珞，與斯坦因送藏英國倫敦博物館絹本唐畫于闐國王及天公主李氏兩圖，筆致相近。雖仍沿用唐人手法，但因其係為君長所作，過求工整，反覺板滯失去唐人特殊的風趣。同洞中房繪勞度差門法之一部，天女被風吹時，頭部組帶成波折紋，較為飄逸。又第五十三洞奉花女供養人像，秀逸輕倩，不失晚唐風格，五代獨創之作，則未見到。

五、宋及西夏壁畫。

宋代統一中國，河西九州，屬於西夏。宋史載：

歐 洲 漫 畫 選

(二) 納粹傀儡的廣播



(二) 法蘭西的解放



元吳善繪畫，能制制物，曉浮圖學，通蕃漢文字。
（註十二）其國君既長於繪畫，又通曉佛教，應當在莫高窟中留下一點遺跡，供後人的欣賞。奈看第四十九洞中，西夏繪善陸相，形體雖仍舊制，而筆致草率，殊無可觀。惟安西榆林窟第一洞中繪有水月觀音像，觀音坐倚山石，上對流雲，下對蓮花池，較爲優秀。西夏國君營造的，或在彼而不在此，也未可知。

六、元代壁畫。

蒙古初興，西域諸國，先後歸順，天山南北兩路，交通恢復，時喇嘛教大興，藏畫遂乘勢侵入。觀第三百零九洞爲元人所造，其所畫題材爲代喇嘛與煞婦抱合之狀，完全爲藏畫了。

考印度自八世紀戒日王朝沒落，國土分裂，印度教興起，其時佛教僅殘存於東北部別哈及阿列薩兩地，達麻巴拉（Dhar mapala）出，強強樹立巴拉（Pa la）朝（七七五—一一九三年），集合僧侶，暫時保持佛教餘喘，終因受印度教的濃厚影響，其教義至於變質。到十二世紀，終至亡於回教。其初期的藝術作品，由唐傳到日本，爲靈宗藝術，後期的流入西藏，爲喇嘛教藝術。元代壁畫，即由此演出，不

原來中印度藝術的作風了。

綜觀上述，佛教藝術由西域東播，六朝爲初期，受北印度犍陀羅式的影響爲多。其作風奔放，筆致沈雄，內容以想像畫爲多。至隋代而一變，漸趨柔和。至唐再變，更覺優秀絢麗，這是受中印度笈多式藝術的影響。至五代三變，日見板滯。至西夏四變，遂致萎靡草率。至元人五變，入於藏畫範圍了。

山西大同縣西北武州山的雲岡石窟，鑿於後魏文成帝興安年以後。自太武帝滅北涼（四三九年），徙涼州人三萬餘於平城，其時營造石窟之沙門及工匠也必被徙。雖不久有真君七年（四四六年）毀佛的厄運，至文成帝興安元年（四五二年），即下詔復興佛教，命諸州郡各建立寺院。興安二年（四五三年），又依沙門曇曜之奏，鑿石窟於平城西武州山的雲岡窟，名爲靈窟石窟寺。此洞開鑿，雖在莫高窟後九十餘年，距太武帝滅涼僅十餘年，其所用的沙門及工匠，當多由敦煌徙東來。故其石窟的形制，多與莫高窟相似，佛像彫刻，也用莫高窟造像的手法。佛像浮彫中所刻佛教故事，如悉達太子弓技圖，後宮歡樂圖，父子談話圖，路遇老人圖，路遇病人圖，路遇沙門圖，出家離城圖及宮女睡眠圖等，其構圖風格，莫不與

莫高窟近似。至其他所作希臘印度式的忍多，花繩環珞等紋樣，均可見其受莫高窟之影響。

曇耀所鑿的曇岡五大石窟，後來又加增開，其第七洞中有一太和七年八月三十日邑師法宗與邑內義信士女五十四人合力鑿造石廟佛像九十五軀」字樣，又在開窟後三十一年。至孝文帝太和十七年（四九三年十一月，遷都洛陽。至宣武帝景明元年（五〇〇年），詔大長秋卿白整準代京靈巖寺石窟，於洛南伊闕山，為高祖文昭皇太后營石窟二所。永平中（五〇八—一一年），中尹劉騰奏為世宗復造石窟一所，凡為三所。從景明元年，至正元四年（五二三年）六月已前，用功八十萬二千三百六十六。這就是有名的龍門石窟寺，其開鑿的年代，比莫高窟晚一百四十年，比雲岡靈巖窟僅晚四十七年，故其制作直接受雲岡影響，間接仍蒙莫高窟的影響。觀其第十九窟的本尊諸像，容貌莊嚴，體格雄偉，兩脅侍菩薩立於蓮花座上，面容慈祥，衣褶流暢，也是由莫高窟魏式壁畫中攝取而來。不過其製作年代較晚，漸次中國化的程度加深，更使它成為中國的佛教藝術而已。

（註一）隋書表矩傳，（註二）魏齊釋老志，（註三）方回：論敦煌千佛洞的管攝研究，載文

史雜誌第四卷第一二合期，（註四）見建康實錄，（註五）唐張彦遠：歷代名畫記，（註六）唐書食貨志，（註七）唐書玄奘傳，（註八）國朝慈寺壁畫記及諸像藏書簿，（註九）米芾畫史，（註十）大風堂臨摹敦煌壁畫展覽目次，（註十一）同上（註十二）宋史夏國傳。

本文參考書

關 衛：西方美術東漸史第二、三、四章（詳得山譯）。

史 岩：東洋美術史第九、十、十一章。

陳之佛：中國佛教藝術與印度藝術之關係，載東方雜誌第二十七卷第一號。

方籍誌第二十七卷第一號。

賀昌羣：敦煌佛教藝術的系統，載東方雜誌第二十八卷第十七號。

衛聚賢：敦煌石室，載說文月刊第三卷第十期。

何正璜：敦煌莫高窟現存佛洞概況之調查，載前揭書。

揭書。

岑家梧：魏陀羅藝術述略，載文訊第三卷二期。

許師慎：西北擺勝。

張大千：大風堂臨摹敦煌壁畫第一集。

關山月：敦煌壁畫摹本。

藝術的表現與現實

王希瑾

藝術從文化的，或社會的觀點來考察他的表現，
一定會認為藝術是以現實為對象，而反映現實。換句
話說，藝術是認識現實，表現現實的；因為藝術的創
作，同時就是文化的創造；他是屬於作者的，同時也
屬於社會的，他是主觀的精神產物，同時又是客觀
的文化資料。由此進一步的可以看出藝術含有兩種屬
性。

本來人類就是社會動物之一，個人精神的成長，
就源於社會的文化發展，同時個人的精神發展，
也就助長社會的文化發達。所以個人想脫離人羣
的關係，不論在物質與精神兩方面均不可能。
因此我們可以把藝術創作的活動過程分作藝術的
認識，與藝術的表現兩個階段。若是沒有藝術的認
識，與藝術的表現，就沒有藝術的表現。二者就
好比一個東西有表裏的兩面，不能缺一，也不能分離。
又好比一個東西的兩極，藝術的認識是他的開始，而
藝術的表現又是他的完成。即所謂運用表現的工具，

將所認識的傳達出來。再明白的說，認識是內容，表
現是形式，藝術的表現，就是藝術認識的摹寫。記得
英國的戲劇家莎士比亞，在他「仲夏夜之夢」曾經有
這樣的兩句話：「常想像體現着未知之物的模樣，詩
人的筆便賦予他以形狀。」又如我國宋朝郭若虛在所
著圖畫見聞志中曾說：「意在筆先，筆周意內，畫盡
意在，像應神全。」在這裏莎士比亞所謂「想像體現
着未知之物的模樣」和郭若虛的所謂「意」便是我
們所謂的「藝術的認識」。而莎士比亞所謂的「詩人
的筆，便賦予他以形狀。」和郭若虛所謂的「筆」大
體與我們所謂的「藝術的表現」恰相吻合。認識既是
作家以具體概念為基礎，而反映客觀的形象，則摹寫
我們這種認識，間接地就是摹寫了客觀現實的本質。
我們再用蘇軾坡論文與可畫竹的文章的一段話看：「
畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟見，乃見其欲畫者，
急起從之，振筆直遂，以追其所見，如颯起鶩落，少
纒則逝矣。其所謂欲畫者的胸中的成竹，是藝術的認

體：急起追其所見，而振筆直遂，是藝術的表現；因此我們不遲疑的承認藝術的認識，是藝術表現的根源，所謂認識者，即是前面所說的，反映客觀現實具體的形象。

根據以上的說明，藝術創作是人們意識的活動，藝術品便是這種意識活動的成果，這種成果也就是作客觀現實的反映。這是把藝術表現與現實的關係表露得非特明白。那嗎我們應該知道處在目前的大時代中的人們，大家所希望的是解放，羣衆所擁戴的是民主，尤以我國的處境來說，經七八年的抗戰，奮鬥犧牲，苦苦掙扎，最大的目的也不過是求民族的生存，大衆的解放，與我們子孫留點生存的餘地。在這全國同胞方處於存亡絕續，奔奔捍衛祖國，驅除倭寇之時，也正是藝術家們集中思維精力融會中外古今之精華，陶製出新的民族藝術的作品來奠定繼續開來的民族文化藝術部門的基礎的時候。

所以我們需要現時的藝術家把生活與時代接合在一起，對於時代的一切，弄得非常關心，同時把自己的作品來反映現實，把得現實，並且不僅僅在自已的作品中贊揚自己，還必須喚醒民衆，共同負起時代所應盡的責任，實是義不容辭的事。

自然現在有的一般藝術家，並非不願爲時代服務，在其表現的作品中，就好像是大時代中的洪爐裏提煉的結晶，然確沒有透示時代的真實性。這不是技術——表現——的問題，而却是內容——認識——的關係；也就是藝術家在平時對時代太不關心。他們雖然生活在時代中，可是仍舊與時代疏遠；雖然也跟着時代的後而跑，仍舊是隔膜，不能發生實際的影響。所以像那些粗陋的浮世繪，形似的輪廓畫，充其量亦祇能說是受着一時的「風氣」所激盪，決不能是反映時代，把握了現實的作品。其內在的原因還是受了資本主義時代的影響，他描寫的是個人的英雄，個人的天才，個人的反抗，個人的孤憤，產生着不切實際的缺點，也容易嚮往於將來的空想，這都是忽略了認識現實，把握現實，因之他的藝術表現，與現實的現實發生游離。

老實說在今天，如果仍把「寫人物」限止於一個人的小圈子內展不開，把眼睜集中在狹窄的個人心理上，狹窄的個人生活上，狹窄的個人抒情上，反而在這種過程中離開社會，脫離社會生活的意義，而阻礙藝術的前進。所以應該澈底的返過來，把藝術表現要從具體的描寫中去表現出每一個英雄，他不僅是

請在羣衆的頭上而且是生在羣衆的裏面，不是次要的，而是光輝的來源；因為現時代正向着民主的方向走，時代中到處佈滿着成千成萬人的行動作生死的決戰，如果放棄這一點，或不將這一點放在主導地位上，就沒有力量表現這現實。

大家都知道藝術最不會投機取巧，阿世求榮；同時藝術家的心是純潔，熱情，真實，超脫利害；不像一般市儈似的，把畢生的光陰盡爲個人衣食作精密無比的打算。也不願隨便地把自己的作品作人家裝飾門面的工具，或作商店的廣告；去抹煞他的良心，尤其是他的聰明與良知，時時刻刻在提醒他：「藝術需要真，有真才能發揚情操，創造真理。」惟有這樣的一心「與一真」才能獻身國家，犧牲小我，服務大衆，也才能認識現實，把握現實。所以當前的一切決不能逃避於藝術家的慧心，他搜集了現實的，複雜的因素，推斷將來的滋變，他不僅能表現現實，而且是時代的預言者。因之，一個真實的藝術家，不僅忠實於時代，並能忠實於人生。

三十三年九月於蓉城

頭湘綺樓集

无量

奇計縱橫世莫傳。晚游錦里有詩編。
寧羞宋玉詮詞賦。夜雪分明一卷禪。

贈大千居士

白與

五嶽經過遍。還鄉寫更勤。八方同害
喪。一筆自縱橫。意氣看廚顧。才華
蘊百刑。滄洲留時稿。尤物畫青城。

頭孤艇遠山圖

袁雪風

喜見南山麓客舟。聊作家煙波吞野水
曉。樹漲紅霞荻掩肥。青蟹石橫跳綠蝦
山中。易適意歲月自光華

頭寒林圖

袁雪風

日暮煙牛返照初。倦飛歸鳥志於舒短
簾。斜樹低飴水江葉遍遮一枕書

藝術人材之培育

王白与

藝術非普通科學，因此藝術家亦非普通方式可以培育而成，此理至明，無待解說。所謂普通方式者，不外學校灌輸式之教育，國家提倡美育，已有悠長歷史，大學有藝術系，有藝術專科學校，戲劇專科學校，音樂專科學校，次焉者有藝術職業學校，普通中小學亦特設藝術課程。至於專精之士，更費遣出洋深造，設備不可謂不周，用心不可謂不苦。然而！一觀國內藝術界，有特殊成就者究有幾何？此種現象，已列謂藝術教育之失敗。為謀補救之道，須先尋求失敗因素。今以為天才為藝術之第一要義，而學力次之。有天才無學力，何可稱藝術家，有學力無天才，絕不能成為藝術家。試觀我國歷代書畫家，必先具超人之才知，然後多游覽，多學習，多變結良師益友，薰陶濡染，遂成名手，即在歐西社會，亦復如是。但今日藝術學校則何如，挾技天才，屏棄真正藝術人材於藩籬之外，藝術課程與中英數各科并重，入學考試無論矣，入校以後，中英數三科不及格者亦不得升級，就理論言，藝術包羅至廣，非各科有基礎不能說藝術，須知青年之知力有限，而中國社會更非歐西可比，國學優良者未必兼擅英數，英數優良者未必兼擅國學；且有藝術天才之青年，大多數皆學有偏重，如必以固定尺度衡之，則天才超邁者往往被屏之於門牆之外，此學校教育不能造成藝術家之主要原因。今嘗聞張大千居士討論及此，大千曾任中央大學國畫講座，深以藝術教育前途為憂。認為補偏救敝，政府宜有良策。余以為藝術學校勢在必辦，且不妨多辦；但課程標準，宜由教育部審慎周詳，且予核定，獎勵天才與兼擅各科，雙方并重。如真有天才特異之士，只求其藝術有專精，其他各科，程度不足，亦不妨用特殊方式，准其入學，准其畢業。現在國立及省立藝術專科學校，係六年制，招收初中畢業學生，由過去之專門學校招收高中畢業生，在年限上雖有兩年之差異，而主要目的在欲求其招生之困難，此亦補偏救敝之一法。現大學及專科學校均已實行學分制，倘今後在中等教育方面，如藝術職業學校亦實行學分制，一方面在入學時放寬尺度，或打破同等學力百分二十之比例，庶幾天才之士，多得學習機會，而造就之藝術人才，當不致如今日之寥落，未知教育當局亦不將漢斯言否？

人生藝術

法及術

(一) 釋題

「人生藝術」有二解

甲、人生「的」藝術，(Art for Live)
乙、人生「底」藝術，(Art of Live)

人生「的」藝術，即「爲人生」的藝術。「爲人」而藝術」的藝術，乃與「爲藝術而藝術」的藝術，對待而言。此是藝術思想史上一向糾纏不清的兩種互相衝突的主張。我們當然不贊同藝術至上主義者的說法，即「爲藝術而藝術」。所以我們要講人生「的」藝術。

人生「底」藝術，即「生活底藝術」，或「生活之道」底藝術。其要即是生活之「道」，或生活底「方法」。

我所要講的，原係包括此二者。則我將要從人生「的」藝術，講到人生「底」藝術。從「爲人生」

的藝術，講到生活底「方法」。換言之，也就是要講講化藝術入生活。化生活爲藝術，總而言之，即是關於生活與藝術合一的一些問題。

爲講藝術起見，必先講明何謂「藝術」？及何謂「人生」？

(二) 何謂人生

人生到底是何末一回事？或所謂人生之意義，這不是簡單的問題。中外古今所有哲人，思想家皆曾努力探討，而皆深感不易解答。照字義講，人生就是「大底生活」，人底生活用說穿了，就是「衣、食、住、行、性」。就是吃飯、開屎、睡覺穿衣、住房子、結婚、生子、非路、做工……或者再加騎納，而說得更澈底些，便是「吃喝」與「傳種」。所謂「食色性也」，而已而已。

但是「大底」生活，如何才算「人的」生活，換言之，即「人」生與「獸」生有何不同呢？

孟子曰：「人之所以異於禽獸者幾希」。的確，因為人類也仍然是一種動物。雖有人說人類是「社會的動物」，但總還是動物之一種。故其異於禽獸者，實在微乎其微。至其「幾希」之點為何？我國儒家說是「仁義」。我們固不必酸溜溜地來講道學，說仁義，但我們總該找出「人生」之所以為「人」生的「幾希」之點。

人慣說什麼「物質生活」與「精神生活」。所謂「物質生活」，指人生在世各種各樣「衣、食、住、行、性」等等實際的「事」。所謂「精神生活」即指大人於經歷此等實際的「事」之過程所留下的痕迹，或所出的「花樣」，（「花樣」二字，借用馮友蘭語）親切言之，即指有關實際諸「事」的生活之「道」。因而有人概略說：人獸之分，即在一者「有」精神生活，而一者「無」之。

其實這是似是而非的一種說法：

第一、因「獸」亦非無精神生活。——近世動物心理學證明動物亦具感情甚而思想等活動。惟其內容比較貧乏，故非質的差別。

第二、因為人底物質生活，與獸亦不盡同，故其

區別，尤非止於僅多有一種精神生活而已，實乃整個不同，所以這種說法，不能成立。

進一步，又有人說：「人」生與「獸」生之別，在於「獸」生的內容不及「人」生之豐富完全，譬如「衣、食、住、行、性」中，有些項目（如衣和住），獸就沒有，然而獸底毛即獸的衣，獸底巢穴即獸的房，雖其形態不啻吹紙級，太原始，但不可謂其無，故仍只是量的差別而已。

再進一步，比較正確的說法，以為人是「有手的動物」，人是「會造工具，能作生產活動」的動物。我們承認人類進化學說，認為人是在其進化歷程中，由於特殊環境條件，造成腦與整個神經系統諸物質之高度的發展，而「會造工具」，而「能作生產活動」，因而人才成其為「人」的主張。然因現代生物科學家尚未完全絕對放棄找求反證之努力，故似「幾希」之點，仍必別有所在。

最近馮友蘭先生出版「新原人」一書，謂在人能由「覺解」而生「境界」，動物則只能「覺」而不能「解」，因亦無由生產「境界」。雖然，其說以為動物僅有覺而無解，仍非不刊之論，惟尚無詳於腦及整個神經系統高度發展之學說，故無妨暫借其說以明人

生之究竟：

其說以爲：人於生活過程，對於環境一切事物，由「覺」而「解」，覺解不同，「境界」亦異。所謂「深者漸深，淺者漸淺」；覺解既有深淺，「境界」便有高低。個人修養之高低以此，文化程度或歷史的文化階段之高低亦以此也。——此所謂「境界」即爲吾人對於各種事物之不同「看法」所生之各種不同的「意味」。馮氏嘗概述四種不同的人生「境界」。

其一曰：「自然境界」，渾渾噩噩，「順習順才」，無自覺，無機心，是爲「愚人」。

其二曰：「功利境界」，只知有「我」，不知有「人」，追逐名利，自私自利，是爲「庸人」。

其三曰：「道德境界」，知我原存於人羣之中，行「忠孝」，盡「人職」，以義爲利，是爲「賢人」。

其四曰：「天地境界」，由「知天」而「事天」，「同天」，「贊天地之化育」而「與天地參」，是爲「聖人」。

實質而言之，人之生也，本不得已；生非自生，既已生矣，未死以前，總得生下去。此與獸生，鳥生

，猶生，狗生：，原無以異。所異者，禽獸之生，生而已耳。人之生則不然，一面生，一面且講求怎樣生，且講求怎樣增進其生活之「道」。是因「人」面生，一面能自覺其是「在生」的原故。因既知其是「在生」，便不免欲生得更好。所以不特有生之事實，而且有生之理想。理想必求實現，故尤有藉以實現其理想之各種活動，此即爲高一級的生之事實（即所謂「文化」）。因而可以說：人生是「生」而且「活」，（活即活動，即爲實現其理想的活動）獸生則只生而已，只「存在」而已。（實則獸亦非絕無「活」，惟其「活」之本質，僅爲滿足個體之目利者而已。）人生因能一面生，一面且講求生活之「道」，故其生「日新又新」，進步不已。認識不同，生活之「道」即不同，生活之「道」不同，人生「境界」亦即不同。由淺而深，由低而高，便是增進，便是發展。

然而個體之生命有限，欲求個人的生之發展與增進，必謀全體之發展與增進，所謂「已欲立而立人，已欲達而達人」，就是「從全完成分」，「由分發展全」；是故其「活」不只是自利的「活」，而也是利他的「活」。不是爲實現其「己」的生之理想的「活」，而也是爲實現大衆的生之理想的「活」。所以人生



農 民 刃 鋒

說明：

新興本刻在中國，雖然是歷史很短，可是從事木運的朋友們，對於他的興趣却是十分濃厚，近年來我們正在研究，怎樣運用東方藝術的傳統來顯現民族的性格，這幅農民肖像是採取那古代金石上線條的試作，我們希望在這種不斷的試練中，刻畫出中國民族性的物質與偉大作者。

的根本要義就是「以分體全」——犧牲小我，完成大我，作業，作業，第三個作業，或所謂「立德」「立功」與「立言」，便是在「生」，不是在「死」！

至於人類生活之「道」的內容，（實亦即是人生之內容）根據康德以來的三分法，不外「感」，「知」，「意」。「感」而生「情」，因有審美活動，其價值為快或不快及美醜，而歸為「藝術」。「知」即知識，一切研究推理皆屬之，其價值為是非與真偽，而歸為科學，哲學及一切學問。「意」即「意志」，由「意志」而「行動」，其價值為好壞或善惡，所有「實用行為」皆屬之，而歸為倫理，政治等。

朱光潛先生曾於其「談美」一書中舉古松為例而言曰：普通人或木匠，見古松而圖利用之以造作器物；科學家見古松而研究其為某科某類；藝術家見古松，唯欣賞其形色。實則何止古松為然？我們由生到死，整個日常生活中，任何事事物物，任何人對之，實皆有此三種不同的態度，換言之，也就定說，實皆有此不同的三方面活動，或三種不同的生活也。

人生的全部內容在此，是即為我之所見的人生底究竟義。

（三）何謂藝術

我們常常聽到一般人以：圖畫、音樂、彫刻、舞蹈、詩歌、小說、戲劇、乃至金石書法、攝影……等為「藝術」，但此等何故為「藝術」？

關於藝術之本質的定義，本可以從兩種觀點去講。其一從我們所叫做「藝術」的那些「東西」出發，其一從創造那些東西的「辦法」，「手續」，或「過程」出發。前者就「藝術作品」而言，後者就「藝術行為」（包括創造與欣賞）而言。我們所講的「藝術」，實乃包括此兩者。

前面說過藝術思想史上有兩種互相矛盾的思潮，一者是純粹藝術派，亦即所謂觀念論派，主張「為藝術而藝術」；一者是人生藝術派，亦即所謂社會學派，主張「為人生而藝術」。此二派主張之對立，既為貫通于整個藝術理論史上之根本對立的兩種不同的體系。兩派對於藝術本質之解釋，因亦完全相反。而其最足以代表兩派之理論者，乃有針鋒相對之二人。其一為意大利美學家瓦洛萊，著「美學」一書，其基本命題曰：「藝術即表現」而表現，即形相的直覺」，故藝術為「形相直覺之表現」，主張藝術與生活絕對對

無關，是為前者之代表，其一為俄國作家托爾斯泰，著「何謂藝術」一書，其基本命題曰：「藝術為感情的傳達」，（其後經蒲力漢諾夫補充為「感情及思想的傳達」）主張藝術即生活，因而以藝術為人類交際行為之一種手段，是為後者之代表。

說「藝術為感情的傳達」，蓋以人生於世，生活經驗中各種事物之刺激，皆於內心引起各種感情之波動，又因人自始即不只是「生物學的人」，且同時是「社會學的人」的原故，所以每於內心生起感情的波動之時，總必「外化」之為各種物質的符號——即作品，而感染他人，以得共鳴，進則造成人我之間情意諧和，生活一致。

譬如一人出門遇惡犬，歸白家人，口述之成故事，筆記之成小說……，色繪之為圖畫，聲描為音樂，身擬之為舞蹈，行狀之為戲劇，泥塑而不鑄之為彫刻……，人即由之而得引起相似之經驗，進而知所以共同應付之道。

說「藝術為形相直覺之表現」，蓋以作為藝術活動之基礎的審美經驗，本係「形相直覺」之「欣賞」，而非「理性知識」或「實用行為」，既無是非真偽之見，亦無好壞善惡可言。如見古松而唯無關心地「

觀察」其形色，而非「研究」其科類，更非企圖「利用」之以造器物也。

然此二說，均互有短長，前者排斥美在藝術中之意義，未予藝術之於人生中之獨立的存在價值；後者既將「美」與「藝術」混為一談，且與實際人生完全絕緣，藝術成為毫無功用之廢物，最終皆必取銷藝術。故余以為：

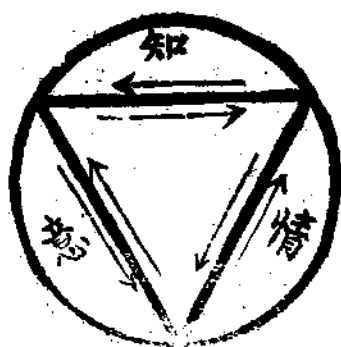
藝術乃為人類經歷生活之過程中，因社會生活之需要而產生的，以形相之美的直覺表現而進行的，感情，思想等生活意識的傳達。是為綜合兩家之說（加上海氏之補充）而成比較包括之藝術本質底定義。

（四）藝術與人生之關係

前節所述托爾斯泰的學說，對於藝術與人生之關係，只見其合而未見其分，竟拾采的學說，則只見其分而未見其合。根據余所作成之定義而言，則既分中有合，亦復合中有分，故其關係，實乃若即若離也。

為明此理，以圖表之：

理性知識＝科學・哲學



實用行為＝倫理，政治

審美經驗＝藝術

按上圖，藝術與人生之關係分兩種：

其一爲、作爲人生一方面表現的藝術，與「整個人生」，或「人生一般」，或「人生之本體」的關係；其二爲、作爲一部份人生的藝術，與別部份人生之間的關係。前者，是絕對合一的關係，蓋因分即全，全即分也。後者，是互相規定，互相依存的关系。蓋因相異相生，相反相成也。

然因部份人生與「人生一般」或「人生之本體」既絕對合一，而抽象的所謂「人生一般」或「人生之本體」，又必表現之爲具體的各部份實際的人生，故前一種關係與後一種關係之間，復必互相昇降，互相變化，因而審美的人生與實用的人生及理性的人生，

亦皆互相滲透。既然互相滲透，理性的人生（即科學，哲學）中既含有審美與實用之要素，實用的人生（即倫理，政治）中亦含有理性與審美的要素；審美的人生（即藝術）中也含有理性與實用之要素。

以第一種關係說，藝術與人生既絕對合一，故可謂「藝術即人生」；以第二種關係說，藝術與實用行為——亦即狹義的「生活」，亦乃相需爲用；但雖相需爲用，畢竟絕非同一；故藝術仍不是實用的行為；然由於第三種原因，則藝術是藝術，而同時也就是實用行為。

是故藝術不特是爲人生而有，並且藝術乃「生活之道」。

是故人生「的」藝術，必然即是人生「底」藝術。

（五）藝術之功用

何故人生的藝術，就是人生「底」藝術呢？這問題乃藝術之功用的問題。

人生的——即「爲人生而有」的，藝術之功用，是傳遞感情，思想等生活意識，經由共鳴以造成人類的諧和，而廣泛地促起人生之「覺解」，而擴進人生

，而增大和增高人生之意義與價值，例如人夜與一藝術作品同愛增，進而向其對付之態度，同行爲，同進退，換言之，即同謀一彼的生活之完成。

可以說：藝術底功用就是教我們以對於人生之各種的「看法」，一言以蔽之，即引導我們進入各種人生的「境界」。

譬如我們日常生活中的房屋、器具、乘車、趕船……乃至一草一木，一舉一動，習以爲常，每每視而不見，聽而不聞，食而不知其味，因亦平淡無奇，然設一經作成一畫，寫成一詩，譜成一曲，編成一部小說或一齣戲劇，更經觀後，聽後，讀後，則必恍然大悟，再去乘車趕船，再見那些房屋、器具、花草動作……，亦必儼然是在畫中、詩中、曲中、戲中或小說中，生活着了。而且每種藝術品中是怎末樣表現着的，鑑賞者也就不期然而亦那樣去對付它們。這因爲藝術既然有情緒之感染的功能，故當然，藝術作品所表現的作家之某種「覺解」，必亦使欣賞者也如之而「覺解」也。

何況藝術的內容爲審美經驗，說得更確切些，爲以審美的要素而統攝着理性與實用的要素之一種活動，其功用，且可促成人人皆超脫於功利的實用打算，

擺脫出冷酷的理性推論，既絕不胡塗，又絕不悲觀。（只知計較利害便胡塗，認識過分徹底便悲觀）愛其生，樂其生，不馬虎，不執着，如此人生，固極「充實而有光輝」，低之亦可以「行忠孝」，「盡人職」，高之且可以「贊大地之化育」而「與天比壽」。凡入聖，是乃方便之法門！

（六）結論

進前所論，第一、藝術生活，既是人人皆有。——因爲任何事物絕無可以不「見」（指「感覺」言）而「慮」，不「慮」而「用」者，「慮」，「用」既必由「見」而起，既「見」而不「欣」，或無「形相直覺」，且亦決不可能也。那麼，如何擴大其增進與提高吾人藝術生活之內容，當然必要。否則，永遠限於低劣貧乏之藝術生活，則其整個人生之內容，必陷於永遠低劣貧乏之「境界」。

第二、藝術不是用以取得生活資料之手段或工具，而乃一種安身立命的修養工夫，一種服務人羣的，乃至「盡性」「事天」的文化工作。

前面說過人是既「生」且「活」的動物，「生」而無「活」，禽獸無異——實則「活」而唯圖滿足小

我的自私自利，亦與禽獸相差未遠，因為禽獸之「活」，即是如此。老子曰：「死而不亡者壽」。「立己立人」，藝術有之矣。南諺曰：「人生短，藝術長」，藝術亦是意而已。

第三、藝術的功能既在使人「愛生」，「樂生」，「既在教人」慢慢走，欣賞啊！」（朱光潛引瑞士風琴家德語）既在「教人走長路，不怕苦」（孫福熙語）「道儼然挽救一方生方死」（莊子心之「悲劇的人生」，亦指藝術弗由！

總之一句話，人若不重藝術之修養，其大之人生，偏欠完滿，并易悲觀，或則胡塗。但却不必人人都做「藝術家」，——雖然人人却都該談談藝術的藝術家。——蓋因「人既然是人，人總有幾分是詩人」，以相井不棄要美家都「不務正業」，大大都專講「藝術」，乃是要求家都仍然各事其事，認真地生活，藝術時咀嚼，欣賞其生活。

「這就是人生」的「藝術」，也就是人生「藝術」。

（一九三三年五月十八日稿）

本刊第二期預告之一

重要論著

- 一、中國人物畫之起源及其演變 陳豐文
- 二、藝術與時代 王希瑾
- 三、氣韻論 施孝長
- 四、中國藝術的出路 洪毅然
- 五、希臘三大悲劇家 王餘

本刊第二期預告之二：

重要論文，譯論及創作

- 一、綉像彫刻藝術 朱培鈞
- 二、研究原始藝術的觀點（見 G. Haddon 最近發表） 羅致平
- 三、談戰時藝術 梁又銘
- 四、河邊 許伽

中國藝術科學化的必然意見

岑家梧

自大學月刊社同人提出「中國藝術科學化」以來，曾引起藝術界熱烈的討論。大致贊成者多，反對者亦有。反對者最大的理由是說藝術與科學，各有各的範圍與領域，二者扞格難通，藝術根本就不能科學化。這姑以豐子愷先生為代表。他在「畫疎餘墨」中說：「藝術根本就不能科學化。像印象派的畫就是藝術科學化的失敗。」（見國文雜誌第三卷第一期）這顯

赫的是誤會了我們所主張的藝術科學化的意義，我們只認為現在是一個科學領導的時代，一切人文學科，都要切實配合着科學的發展，把基礎建築在科學上，才能充分發揮它的性能，藝術自也不能例外。所以藝術科學化還是絕對地尊重藝術本身的對象和領域，決不是以科學消滅藝術。至於說歐洲近代的印象派便是科學化的藝術，我們也不同意。要知道印象主義而至後期印象主義都是寫實主義的極端反動，他們雖主張繪寫絕對的客觀的真實，重於色而略於形，重動而略靜；可是物極必反，極真便是極幻，結果反肯定了藝術的主觀性，也就否定了藝術的存在，他們要追求的

最客觀最真實的對象，於此只有幻象一團了。我們看 Cezanne 說：「萬物因我的誕生而存在，我是我自己，同時又是萬物的本原。」便可明瞭他們是如何的陷入主觀的與空想的了。把印象派與我們所提倡的藝術科學化混為一談，根本是誤會了我們的意思。

然則中國藝術科學化是怎樣一回事？依我個人的意見，有下列的兩點：

第一是中國藝術內容的現實化與社會化：就是反對從前的神秘主義與個人主義，而以藝術為中國現實社會生活的具體表現。最早期中國畫的作用是「成教化，助人倫」，以人物畫為主，後來一變而為「窮神變，測幽微」的山水花鳥，再變而至梅蘭竹菊的個人抒情之作，與現代社會生活相去甚遠。從表現上說：古代的畫重寫實，故有「鬼易人難」之語。謝赫的六法中有「應物象形」，「隨類賦彩」，也就是注意寫實的條件，到了近代的文化畫則奢言氣韻，不求形似，如王氏潑墨，米氏雲山而至倪氏發洩胸中逸氣的墨竹，已達到象徵主義的最高峯，等而下之，像現代的

四君子，率都草草下筆，藝術云乎哉。不過畫牛鑲墨遊戲而已。所以我們提倡中國藝術科學化，便是要糾正這些錯誤，由自然回到社會，由象徵回到寫實，這樣方能使藝術與現代人生互相吻合，而構成中國現實生活的一部門。

第二是中國藝術形式的科學化與現代化：這裏所謂形式自然包括技巧，工具及材料而言。我們的樂器，實在簡單得可憐，那些琵琶，二胡，鑼鼓之類的音調，單純得使人不可耐。爲什麼經過科學方法製造的完備的西洋樂器，我們不能採用呢？我們的繪畫，前人還講「經營位置」，現在連到界畫也不講透視了，一道石階，近者小而遠者大，故宮博物院藏了觀鵬等繪的「漢宮春曉圖卷」，便鬧這樣的笑話。山水人物畫也只有那樣簡單的顏色，沒有變化。我們的彫刻，除了造像受羅陀羅式影響的外，都是頭部特別顯著，其餘部分，只具體而微。世界著名的昭陵六駿，拿來

與西洋的第一流雕刻比較之下。實在相差太遠了。總之，我們藝術的表現技巧，工具及材料太不現代化，太不科學化了。所以我們提倡中國藝術科學化，便是絕對的要採用西方科學的材料方法，改造我們固有的藝術技巧。如音樂須採用西洋樂器。西洋樂器並不是不能表現我們民族精神特性的。馬思聰先生曾用小提琴彈出「西藏音詩」及「綏遠組曲」，誰聽了都感到親切的中國風調。繪畫工具的改良也屬必要，高劍父先生領導的嶺南畫派的渲染法，就是科學化最成功的好例。

最後，我們所意鄭重的提出，我們只有一個堅強的信念——藝術最大的作用是振奮人生。中國新的藝術必須斟酌我民族此時此地的需要，切切實實地給予大家以精神的安慰與振奮，它不屬於任何一個人的而是屬於整個民族的，唯其如此，才能把中國藝術提到更高的階段。中國藝術苟不欲繼續其固有優秀的傳統則已，否則絕無別的路徑可走了。

三十三年九月二十一日大夏大學。

如何認識藝術

郭乾

我們要認識藝術，必須先探討藝術的起源，藝術的性質及其他有關藝術的諸種問題。在歷史上，關於藝術的解說，有着許多的理論家的答案；這些答案，都各有其理論的根源，有的是舉出例證來加以演述；有的是引用觀念來作為歸納；可是都不能擺脫以往的陳調，而且是支配了若干年代以前的形而上學的立場，依據舊式美學作為答案的中心。雖然，也有少數的理論家想擺脫以往的舊有的公式，另創新論，却也未必能完全擺脫。如果，不能擺脫以往的舊式觀念來解決藝術的問題，豈不能滿足現時人們的慾望，至少在現時看來是不十分完滿的答案。

我們踏上研究的途徑之前，不防引用科學的法則作為研究的開始，科學的任務是要在特殊的現象中去發現一般的現象，可是並不是在一般的現象中忽略了特殊的現象。然而，今日之藝術最特殊的一點，是不同這種區別的。歐洲的十八世紀很注重理解各種藝術的特殊性質，依據各種藝術本身的標準去評定各種藝術作品。十九世紀較為進步，以一種較高的觀點來看

藝術，所以對於每一種藝術作品往往是要求甲種也能擔負乙種所能盡的責任。在我國唐代的時候，是把繪畫的境界也弄成詩的境界，文學的境界，並且藝術家也得先是詩人，或者是文人，這似乎在某時是成爲一種風氣。因此在繪畫的論理上，就有一詩中有畫，畫中有詩的論調。在歐洲甚至在各種藝術中還須具有音樂的意味。這種廣泛而概括的要求，固然是值得贊賞的，但是我們終不能不對他有疑義，這是否是一種合理的要求，公正的批判，或許這種要求仍不能滿足我們的慾望。要是仍然用普遍的定義來研究藝術的問題，所得的收穫恐不能較舊式的藝術論所依據的定義所得的近乎基本原則。

一 藝術的起源

認識藝術是必先了解藝術的起源，關於這問題在歐洲也有着各種不同的解答，這些解答是隨着時代的進展漸漸更改，因此我們對於藝術的起源問題是亦加以批判和另行估定的必要。

藝術的起源問題，在古代希臘時候，柏拉圖（Plato）、亞里士多德（Aristotele）說是從人的本能出發的模倣活動。近幾百年來，席勒（Schiller）斯賓塞（Spencer）格羅斯（Gros）說兒童遊戲的生活所發生的現象就成為藝術的生活；希倫（Hirn）說是依據表現感情的本能的衝動；而席勒更說兒童的遊戲中也有裝飾的發現；格羅斯曾用模倣，表現，裝飾三種衝動說明藝術的起源；勃郎（Prown）主張遊戲與裝飾並重；以上數種的解答，誠然是各有其理論的根據，想要用一種的說法而表明一切藝術的起源，到底還是不能說得十分明白而透澈。譬如，音樂可以說是鳥獸的模倣，舞蹈可以說是獸類的動作的模倣，而建築總不能說是鳥巢，獸穴的模倣。如果說人的喜、怒、哀、樂、表之於聲音為音樂，表之於語言為詩文，表之於身體為舞蹈，設問建築，彫刻又是表之於什麼呢？如果認為兒童的描寫遊戲是繪畫，兒童的積木遊戲是建築，兒童的談天遊戲是文學，要是兒童的一切的遊戲都可以成為藝術的話；試問寺廟、佛像、壁畫又是出於那一種的遊戲呢？如果說為了裝飾物品而有工藝美術；裝飾建築而有繪畫、彫刻；試問詩歌、戲劇，文學又是由於那一種的裝飾衝動呢？這些不十分完善的答案

，是使我們無法苟同的事實。

除去以上的各種答案之外，認藝術為起源於美的感情的發洩一說較為進步，若是仍然依據舊式美學的理論為基本的解說，認為美的感情的衝動為無關心，無實用的意義的話，按目前乃是科學發展最進步的時期，這一種無所謂的衝動，很難有樹立的可能。

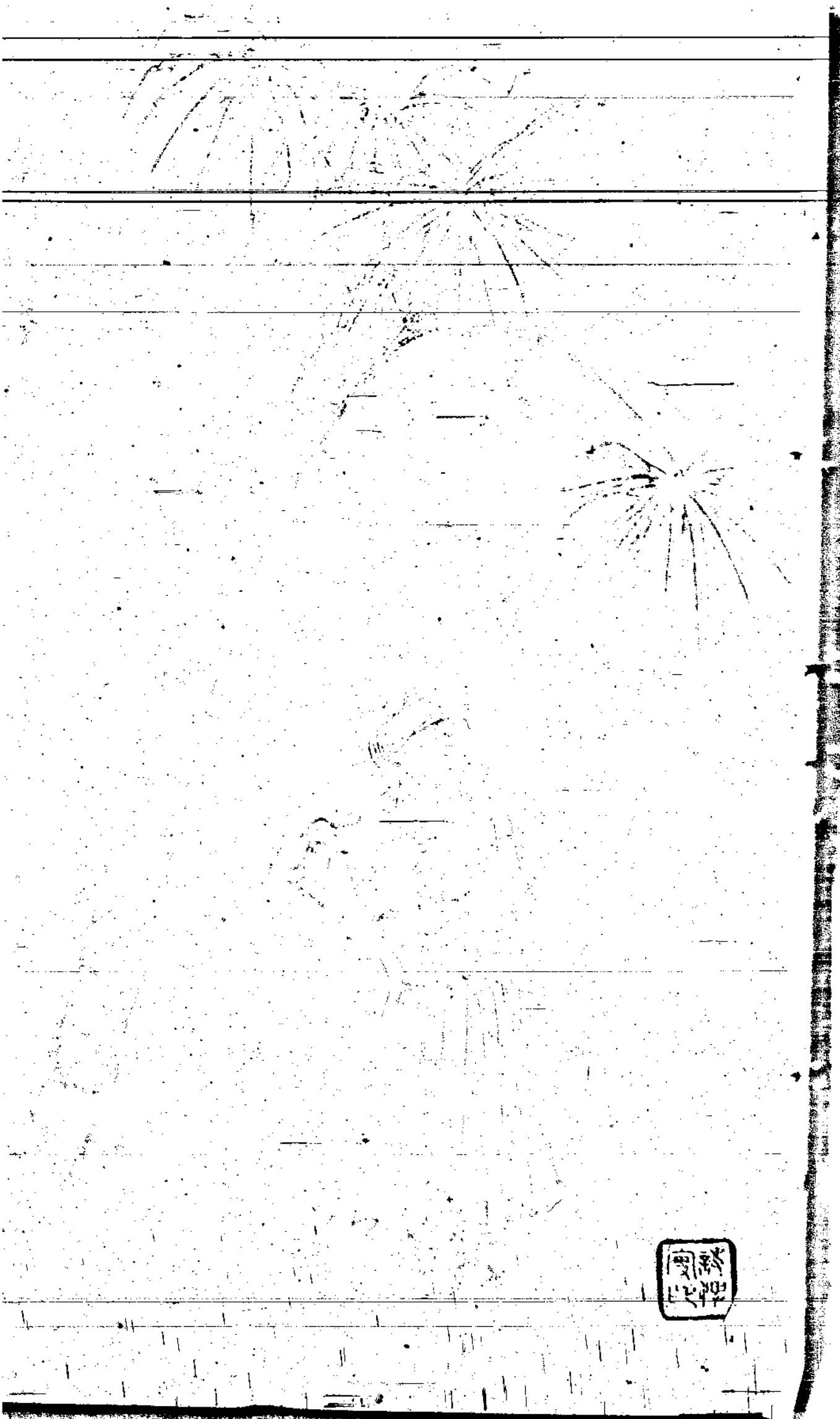
我們如果站在客觀的立場來看美的感情的衝動，當然是為了因素之不同，外界給與影響之不同，或者是因外界的影響而激發出另一種的行為牽制到感情上的問題，這種感情是時常變換的，美也是一樣的為了環境，生活的變遷，更應注意實用的諸關係給與美的形式的演變，所以我們對於藝術的起源是由於美的感情的衝動一說，仍然是有許多疑義。譬如，一件物品，為什麼甲認為美而乙不以為然？或甲乙均認為美而丙又不以為然？甚至甲地的人認為是美的，乙地的人又不以為然？則不僅是主觀與客觀的問題，更不是物體本身的問題，是人類本身的生活方式給與思維方面的轉變或進步的問題。伊可維支（Marie Jek-Owens）說得很合理，「藝術的科學的大功績和其重要性，是存在於把美學的範圍可觀的擴大了的事實中。那被德國的片而上學的學者們奉為一必然的『金科玉

律的美學，是祇顧着純粹的美學價值的；藝術的科學却相反，牠主張那些非美學的價值，也同樣地有藝術的力量。愛國的、宗教的或是性的感情，往往很密切地混到藝術的感情中去。請想一想當奏國歌的時候我們內心的神往吧；請想一想宗教的對象，教會的歌和風琴的聲音吧；請想一想一種深切的愛所給與我們的一切藝術的感情吧！

我們再舉出一個例來說：譬如，一只碗上面描繪着圖案，其目的並不是有了圖案可以使碗陳着食物之後發生美味，也不是使食物更加的可貴，因此這個活動似乎是沒有經濟的要求，生理的要求，以及營養溫暖等在人類生活中佔有必須的位置而要求滿足他的慾望，彷彿看來美似乎是沒有什麼目的在內；可是在任何時代，任何社會，與任何的民族，都不會將他的時間消耗在一些沒有目的的場合中，更不會使自己的勞動不能換取代價的情形中使用，每每是從社會的貯蓄中給與報酬的。而且這些描繪的圖案至少是與其生活的活動是相關的，這是由於生活的活動中而產生出來的目的呢？關於這問題盧那卡爾斯基(Lvovskij)說得很恰當，「我們知道一個無教育的女人或一個有

教育的貴婦人，在買茶碗的時候同樣地不但單單考察這茶碗好看否；而且每個商人或製造者，他知道倘在茶碗上畫了花樣，雖然不會因此茶會香起來，牠的價值是會高起來的。這就是說在那裏邊加入了某等台目的的勞動；倘問爲什麼呢？那是因爲，對於不是台目的的勞動是誰也不會給錢的緣故。」

歐洲古典主義時代的藝術品，在一般的觀念中，學者，宮庭裏的王公貴人們看來是會感到愉快的美的；而一般的平民則不會感到愉快更不以爲美。寫實主義的平民畫家米悅(Millet)作的田園風景和農民生活的繪畫，上層階級者則不覺其爲美更不覺其愉快；反之農民認爲是愉快的美的。今日之馬蒂斯(Matisse)皮加索(Picasso)的作品，在資本主義者的一方面的人們認爲愉快的美的；而一般的人們當不以爲然。實際上藝術中的美的問題，因爲時代的轉變及人類生活的活動的改換，所以美的感情的發洩是變換的，進展着的，不斷的在變換着不同的形式和不同的目的，如果我們仍然以過去的觀念論去評價藝術頗不適當。因此我們對於舊式的美學認爲藝術是起源於美的感情的發洩一說仍感不足，現在我們只好把那些以來的、陳腐的解說存而不論。



國學

我們開始從人類生活的情形及社會的機動上，作為研究藝術起源的樞紐，或者可以探討出一條新的路徑。

誰都知道原始生活是簡單的，原始社會的組織也不如現代社會這樣複雜；藝術的起源也即是人類文化的起源，如果是從上古時代作為我們的研究的開始，事實上有着許多的困難，因為那些歷史家和考古家給與我們的報告以及那些出土的器物，不但太少甚至真偽亦很難分辨。好在今日之社會中仍然有着許多的民族與原始的民族的生存情形及其社會的組織情形頗為相似，我們就決心從這些民族的文身，穿着，器物和居住的處所去考查藝術的原始形式。我們原來的意思是打算有關中國西北與西南等省邊區地帶的著作中去作一翻考查，但是很不容易找尋材料，關於考查邊區的氣候，地形，出產，到是不少；關於邊區人民的物品的紋樣與藝術方面的却很少見。著者本應親身前往該地考查，但限於經濟環境，這步工作祇好待之將來了。現在我們祇能從歐洲人對於澳洲，南非洲，亞洲的安達曼島，等民族的研究的專書上去作一翻探討，作為我們的理論的引證。

文身的風氣，在低級文化的民族中最為普遍。其

原因是在過野外生活時不得不把他們的身體遮蔽起來，我們所注意的不是史事的問題；更不能苟同以往的大多數的理論家都認為文身是未開化民族的純粹審美的意義。他們常引用非洲的布須曼人 (Bushman) 美洲的翡及安人 (Fogel) 和澳洲人不用黃色文身，以為是在黃色的皮膚上不能彰顯出來的緣故；亞洲安達曼島上的明科彼人 (Mincopie) 用白土在身上畫線，為的是形象顯露得清楚了，並無其他的意義。但是應該知道明科彼人對於他們身體的塗彩，共有三種顏色，他們使用的方法，是要叫別人一看見就明白他們是在生病或在服喪，或是要到宴會去。(註一)。澳洲人在戰爭的時候，他們用各種顏色塗抹身體。他們所用的顏色，並非由各勇士照着自己的嗜好選擇，卻是根據大眾了解的規則按着事件選擇的。不過他們的安排法，線條和圖樣，卻可以隨各人的意思。(註二)以上的說明，已經是替我們作了一種有力的解說，與其說他們是為了要顯露身體而塗某種色彩，不如說他們是為了要表示他們的生活活動和用以表明某種事件的標識；如果說他們純全是為了裝飾，為什麼塗抹的顏色不能憑着自己；還須按着事件，依據大眾的規則去選擇，這似乎是已說明了人類是

注意於生活上的應用，而出於審美的意義一說應該放在生活應小之後。

刺痕 (Scarification) 和刺紋 (Tattooing) 的風氣也是在各種類似原始民族的各部落中普遍的流行着，這些刺痕和刺紋在一般人看來一定還認為是審美的意義，其實不但說不上美和可愛，而且還是憎惡的。我們的語氣似乎過於決斷，其實這種刺痕刺紋的舉動在當時的人們每每是引為最痛苦的一回事。未嘗又不曾用以作為「試驗對付肉體痛苦的勇氣和耐性的」鍛鍊。(註三)。事實上還不僅是這一種的意義。「有一個鬼在他把刺痕的藝術教給了人們之後，就變成一個大袋鼠。」(註四)。也即是說：刺痕和刺紋是表示那文身的人已經將自己貢獻給神靈而為神靈所所有的標記和象徵的意思。與其說純全是審美的意義，不如說宗教的意義多過審美的意義。其實還是原始民族作為保持生活，保存生命的一種手段。

腰部也是原始民族極其喜歡穿着起來的部位，尤其是在性器的部位上喜於遮蔽起來。最普通是圍裙，其次是在腰帶上下垂上一塊東西，我們所知道的關於性器的掩蔽有兩種不同的意義：一種是舒爾茲 (Schulz) 所著的衣服哲學中說：「羞恥觀念普遍存在的

最好證據就是這些腰部掩蔽物的存在，這種掩蔽物是難以其他的理由來作充分的說明。」另一種是衛斯特馬克 (Westermarck) 說的：「一個大都通行裸體的馬克地方裸體是不足為奇的，因為我們每天看見的東西就不會有特殊的印象。但當男女們一用光亮的流蘇加在上面時，不論是一對斑駁的羽毛，一串小珠，一簇葉子或一個發亮的巨殼，就不能逃避同伴們的注意，這小小的衣飾實做了很強烈的可以設法引起性感的刺激物。」其實這兩種說法都不能使我們十分的滿意，雖然都不十分可靠，但是原始人的羞恥感與需要異性的喜愛的引誘術是不能說完全沒有。所以原始人自己也說這些掩蔽物，「為要使我們的女人歡喜。」這是一澳洲人回答都爾馬的話語。如果以塔斯馬尼亞人的腰飾看來，雖然遮蔽的意義不充分。「但祇是爲了實用，不是爲了衣蔽，也不是爲了裝飾。」(註五)

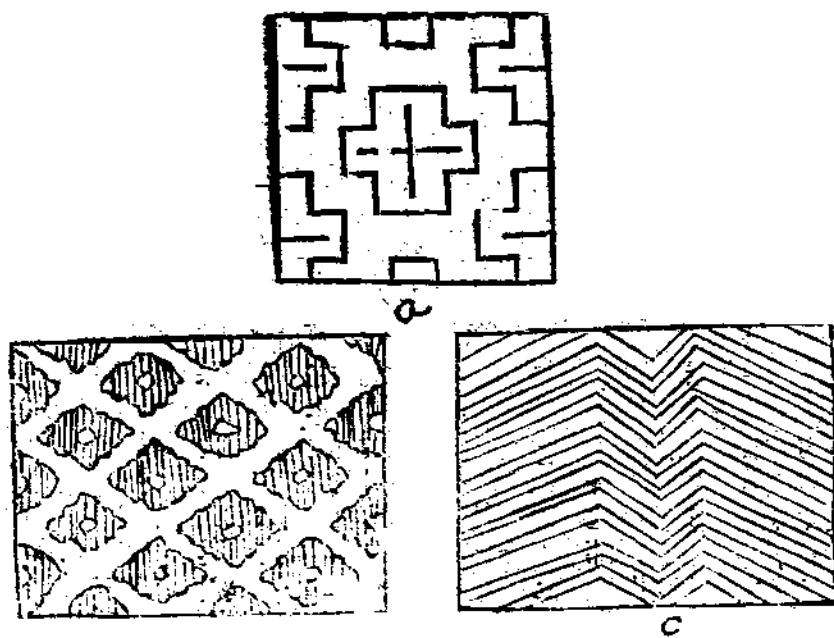
在原始民族的器物上更尋不到什麼純全審美的意義，不過是把用具磨鍊光滑，修整平正而已。一般主張原始民族的器物是有着審美的意義的學者們，一定會向我們提出以下的問題來：一件武器的作用總不會因爲作得不對稱就會減低牠的用途；一支盤子如果編織得不十分好不見得就會減低牠的用途；一支用石磨

石所做成的燈，如果單單爲了適合發光和發熱的目的就不需要做得那麼整齊光滑；在原始民族的用具，盾牌與棍杖上，爲什麼也有花紋呢？這上面的花紋也是實用的嗎？

我們的答復：一件武器要是做得不對稱，用起來總不如一件對稱的來得準確；一個琢磨光滑的箭頭或鎗頭也會比一個未磨光的來得容易深入；一支籃子的織成，是用許多的細條組織成的，在組織的原則上，法則上不能雜亂的，否則這籃子的載重力與堅固上就有了問題，甚至不會組織成功，因爲這些一條一條的材料必須有相當的間隔同時必須互相疊接着，纔會形成一個能夠載重的空間，其目的是在工作簡便與合用；一支燈，除去發光發熱之外，同時還須注意用手去遷搬的時候是否便利，放置時，否不易倒塌，光滑，整齊和重心與搬運放置時不能說沒有密切的關係。

關於原始人用的陶器、盾牌、棍杖上的紋樣歐洲人說這是一種幾何形體的圖樣，是由於幻想構成的形像；另一種解說認爲是一種自然形態的摹擬，我們現在最好是引用那些專於在原始民族中收集各種的器物與紋樣的學者所給與我們的圖片上，來作爲研究的對象。

原始民族的器物上的，樣大多數是取之於自然界；牠們是自然形態的摹擬，可是並不似我們文明的人探取自自然界中的花，葉等植物的摹擬，大多是採用動物爲對象，甚至也有摹擬山川河流的。



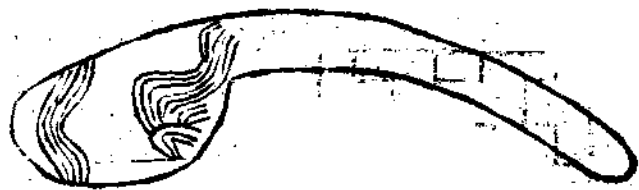
第一圖

澳洲人的飛去來器，上面刻的是地圖依(Brough Smyth)

真正在用具上裝璜的原始民族，依據歐洲一般的理論家說：祇有澳洲人，明科彼人和北極人裏面纔有。這種用具上的裝璜藝術是相當受世人所注意的藝術。但是，這些藝術品的形式不但簡單而且還不華麗，所以這些用具上所刻畫的紋樣，很容易使歐洲人及世界上進步了的文明人想起幾何的圖樣來。因此也就很容易被現世紀的文明人認為是幾何形的圖畫；其實這些原始民族的用具裝璜藝術是不會與幾何形體的圖畫混淆錯合的。誤認了原始民族的用具裝璜藝術的人們，大都和藝術哲學一樣，所謂藝術是建築在「觀念」——「先天」——「幻想」上的，我們要知道不但原始人不能完全自由想像些什麼出來構出圖形，就是我們文明人所製作的藝術品也不能說是完全由於想像所構成。

如第一圖中的 a 種紋樣，在美國和歐洲時常被大附加上許多憑空假定的那種屢見不鮮的十字形，其實不過是一種蜥蜴的紋樣而已。第一圖中的 b 形也不過是蘇木林內瘤狀多孔龐大的黃蜂巢。第一圖中的 c 形是展翅的蝙蝠的紋樣。現在不是證實了麼？這些與幾何形體類似的紋樣而是源於小動物以及昆蟲等的摹擬，完全不是從幻想構成的。（註六）原始民族在用具裝璜是絕對的出於自然形態的摹擬。文明人往

往是不能確定它的意義，所以用現代人的眼光去看它，自然會覺得那些形狀表現得非常圖案化的時候，而疑難的問題也就由此而生；實在不能解釋它祇好說它是幾何形體的圖畫。這是何等的錯誤！



第二圖

卡拉那人的裝璜依 (Ehrenreich)

者說：澳洲人除去這種動物的摹擬之外還把山川河流也摹擬來作為裝璜用具的紋樣。也有把人物和動物如袋鼠蛇和魚的輪廓，常刻在棍子上和飛去來器 (Trow-stick) 上，那些圖形在技巧上普通都是非常的有變化，但是其中的用意會使你一目了然。武器上刻的紋樣往往是人難解，有的是單獨摹擬着一種的形式，有的確混雜着許多的形像的摹擬。第二圖所識的飛去來器的紋樣，恐怕會有許多人不知道這紋樣的意義。如果不是澳洲人自己說出來，則我們這些文明人將永遠無法解釋。誰知道這上面網狀的線條原來是一幅地圖，是個鹹水湖，或就是勃羅良 (Broken)

河的一條支流，而黑線間的空白就是飛去來器的主人的那一族所居住的地域。」（註七）

還有一些武器和用具上的紋樣也不是動物形體的摹擬和山川河流的摹倣，而是一種產業的標記。爲什麼在原始民族中曾有這種產業標記的紋樣呢？因爲受箭或矛擊傷的野獸，不一定當地就死的，往往會在別處發見它的死屍。在這種情形之下，獵者如果不能用箭着在傷口上的武器來確定他的權利，則他必將失去他的獵物。一個澳洲人如采發了一個蜂巢，就在樹皮上畫一個記號；這蜂巢從畫了記號之後，就成了他個人的產業，正和有着同樣記號的武器和用具一樣。所以，「每一武器上都有製造者的標記，那些記號是彎曲或鋸齒狀的線條和刻痕。」（註八）

原始民族的壁洞彫刻和壁洞繪畫也有注意的必要。在古代和今日的澳洲以及南非洲等低級民族的住所和洞穴中每每是描繪着或彫刻着人與獸、鳥、魚、蛇、虫等在一起。這些壁洞藝術的產生仍不免是一些記號，或者就是一些生活的記載。在古代埃及的壁畫，西班牙的壁洞，和中國漢代的石刻畫，仍有不少遺留到現在。其中所描寫的一望而知是一些馬、野牛、山羊等以及人類獵取的情形和生活的情形。這些作品雖

能在藝術的意義上較之文身，用具的紋樣爲進步，仍然是不會出於純全審美的意義，是與生活有着莫大的關係，同樣的有着記載的意義。

譬如南非洲的布須曼人所作的壁畫，往往就是他們所看見而直接興趣的東西如動物與人像等；因爲他們是一種專門狩獵的民族，對於南非洲的動物却畫得非常高明。其中最使我們注意的是一幅布須曼人與卡斐人的作夥圖，（如圖三）「這是安特烈先生（Antree）從巴黎福音傳道會的報告書中轉抄下來的。原畫發現於赫蒙（Herman）教會兩公里的岩洞中。」這幅「圖中畫着大批布須曼人偷了一羣牛，正被偷失的卡斐人所追逐的情景。這些強盜有的忙着驅趕牛羣，而大多數卻拿着弓箭回頭來抵禦後方那些拿着槍子和盾牌正在狂追的敵人。」（註九）誰能說這不是一幅描寫戰爭生活的記事圖畫？

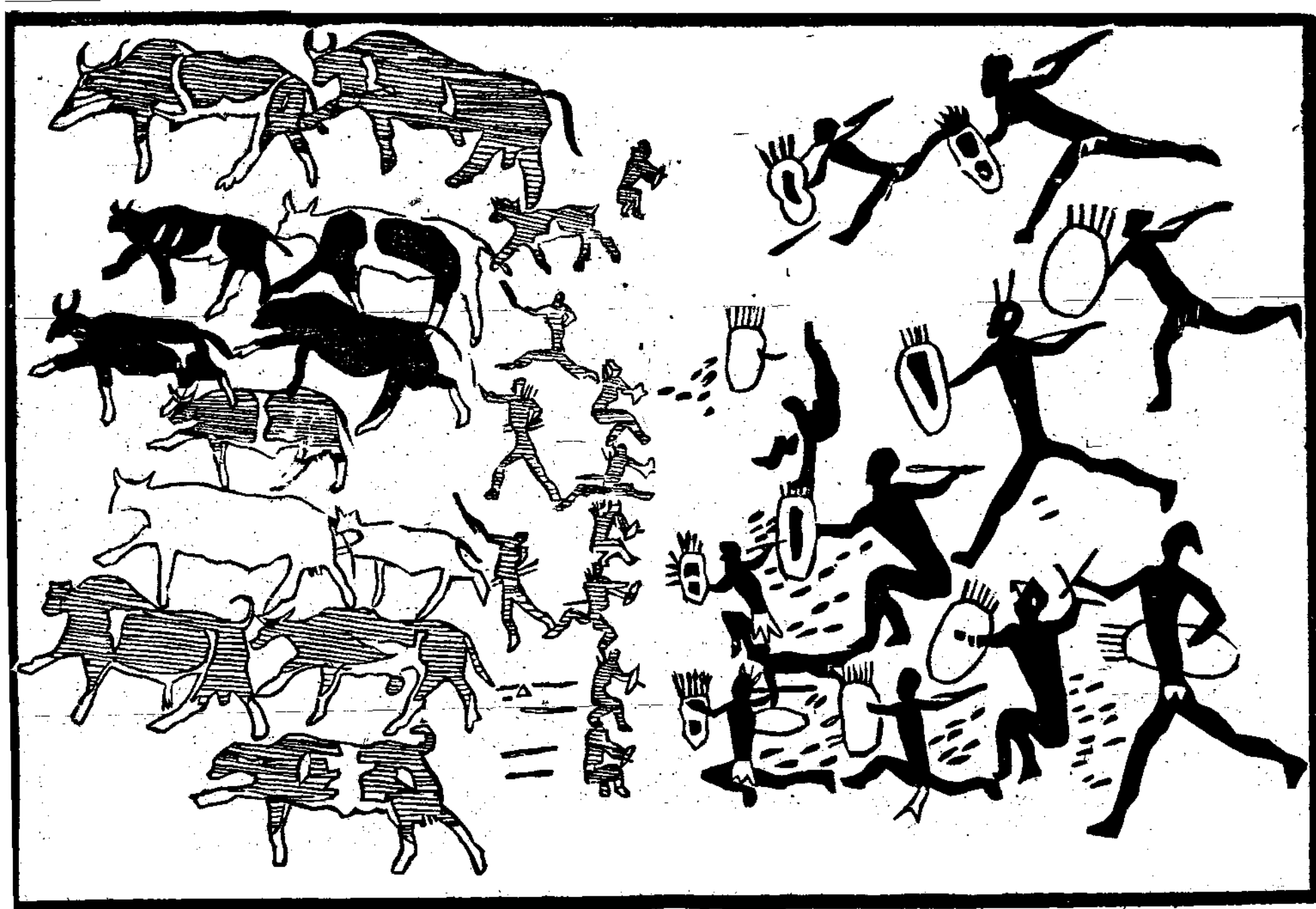
現在我們總算是對於原始民族的藝術巡禮過了；也是我們對於那些老實迷信着藝術的起源是出於審美的觀念的哲學家們一個初次的答覆。同時更證明了藝術確是先有應用的目的，所謂裝飾也是符合着應用的目的而產生的。雖然這還是一些大概，至少是一條研究的新的路線。而一般認藝術爲無所謂而爲的所謂「

爲藝術而藝術」純全出於審美的一說，是相當的荒謬。我們可以爲藝術的起源重新下一定義：藝術是起源於人類的生活活動。當人類爲生活而活動的時候總是創造着形式的。就如以上數段中所述說過的原始民族的文身、刺痕、穿着、用具、壁洞等上的紋樣和圖畫，那一樣不是由於生活的活動中所產生的形式呢？不管是部落的標記，財產的標記，戰爭的記載和個人的表彰，以及關於各種婚、喪、期節的人身紋識，無一樣不是生活的表現。「所以造型藝術的確是在文化的初期就和宗教無關係，原始民族的造型藝術非但不能證明是宗教的，而且不足以顯示是審美的。」這是格洛斯（Grosse）給我們很好的解答。

人類的的生活活動，是把周圍的環境的此及彼的要素在空間不斷的改變着，在一種有目的的理想中，人類的活動往往是在去掉些什麼？加上些什麼？或者混合些什麼？甚至還須令其分解等，產生出各種不同的形式，這就是所謂的創造。但創造的意義是一個空泛的，實在什麼也沒有製造出；可是依據了人類周圍環境的此及彼的要素在空間不斷的改換着的時候，因此有了許多因子，這些因子就可以達到人類所希望的某

一等的結果；那嗎在外形的組織意味上和內在的變化上，便是形式的創造。也即是由於生活活動中產生出來的形式的創造。這就是藝術。也即是盧那卡爾斯基所說的：「藝術向着於形式創造的人類之勞動之生產物，」這是最一般的又是在目下最抽象的藝術底定義。

在一般的觀念哲學家或舊式美學家恐怕會不能完全贊同我們的答案。因他們很頑固的立在所謂偶然的，無意的，審美的觀念的圈子裏來批判藝術。他們却忘去了人類決不會對於一種不合目的的活動給與相當的代價的，更不會把自己的時間花費在一些無所謂的活動上去的。同時不能忘去時代的變遷以及與藝術有着密切關係的社會，政治、經濟和爲生活而活動的各種現象，都足以造成藝術的新的趨勢的可能。我們所估定的藝術是起源於人類生活活動中的形式的創造的答案，總算是較之過去出於純全的審美的意義的一說爲進步。



第三圖 布須曼人的岩洞圖，畫 依 (Andree)

談中國木刻運動

刃鋒

離開了象牙之塔，走向十字街頭。離開那狹意的個人趣味的好尚，走向那廣大的羣衆的陣營。這是藝術木刻在中國最基本的使命，和最高的鵠的。繪畫在中國，雖然是有了她悠久而光榮的歷史，但是她在這幾千年不算太短的日程中，必竟是爲了少數人在服務，而那絕大多數的優秀的中華民族的子孫是與她無緣的！她是封建帝君，貴族王朝，富商大賈們的寵兒！她并不是廣大羣衆的朋友。

藝術木刻，她隨着中華民族的不幸，在萬般的迫害中，和東方法西斯！日本的監視之下，所生長出來的，這末一枝幼苗；她在蛇蝎的垂涎和虎狼的監視之下，在不停的戰鬥中，她已經壯大起來了！她是隨着九一八一的災難，生長和鍛鍊出來的一支勁軍，今年計算起來，她已是十一歲了，因爲她是生長在民間，來自民間，同時她還要走向民間，走向那廣大的人民的懷抱。

木刻運動在中國已有了短短的十三年的歷史，以整個的美術運動而言，她的歷史最短，而又最年青，也正因爲他年青的原故，我以血和淚，光和熱鑄造她

所願意的，她所愛慕的，她寄寓了絕大同情而顯現的形體，這是人羣所愛戴的形象，和要講述的語言，在這十三年的木刻運動上，年青的工作者們，貢獻出了他那最真摯的熱情和最高的愛！

我們要述說中國木刻運動，當然不能忘了倡導木刻藝術的魯迅先生，他以一代大藝術家的巨眼和氣魄，領導青年的工作，開闢了一條新興藝術上木刻渾軍的大道！這也是我們木刻運動史上不可磨滅的一頁，也是我們永遠要紀念的一代大師。

木刻運動在中國，由絕少數的從事者，而發展到了絕大多數同志的藝術羣，由上海暑期木刻講習班，而發展到上海每一所藝術學校以及杭州廣州等學校裏都有了木刻藝術團體的組織，在這種情況之下，她與當時的藝術大師們，學校當局的趣味不相調和的，時而遭遇到無情的打擊，或者是嚴酷的迫害，可是藝術木刻也就在這樣的情況之下，並且更英勇的顯現出她的氣節，以殉道者的精神爲新興藝術木刻而奮鬥！一直到我們的舉起了抗日戰爭的旗幟，她不像其它的造形藝術，眼看這堅苦將到來，趕快的逃避現實，或者

可夢想的去追求那雲霧裏的美術之宮去了！藝術木刻則不然，她結集了強有力的廣大的部隊，組織成「中華全國木刻界抗敵協會」。一把藝術木刻，獻給我們的抗戰，獻給我們的人民，她擁有廣大的青年工作者，差不多和文藝工作者相媲美。南方幾省都有分會，大家本着一個目標，為中華民族解放而奮鬥。她的形象和聲音，走遍了前線和後方，走遍了為祖國抗戰的每一座城市。她不像那深藏在美術之宮裏的洋畫的寵兒，也不是被收藏家鎖在箱籠裏當做骨董的寶物，她是人民精神的凝固，同時也是人民希望所憧憬的造形。

當然在這短短的廿三年之中，藝術木刻，還是陳現着若干的缺陷，以及技巧基礎上的不足，這是在發展過程中所必然的現象，當然我們自己要以萬倍的努力來克服牠。同時更希望社會上熱心的人士，善意的指正，提攜，以期在我們抗戰建國史上立下這座巨大的文化紀念碑。不僅是藝術木刻上的幸運也是民族文化上的幸運。

也許有人會責難，是的，木刻在中國，雖然發展得很快，很廣泛，可是這僅僅是種數量上的堆集，在他的基礎上和木質上沒有提高，當然這也有他理由的存在，不過我們要知道，要想一種藝術品質的提高，

那麼我們一定要在她量的上面着手，否則又怎能提高他的質來哩！同時在藝術木刻上，還有她一個基本的特點，他不是而且也沒有故步自封的門羅主義，她有社會的廣大的入羣，伸出她友誼的手，只要你們興趣趨向於藝術木刻的才能，她和你緊密的握手，歡迎你來研究學習，只要有決心，有熱情。有表現，那麼你也是我們木刻界一位很好的同志了，我們對於那些世故虛偽，排斥，好像是並不習慣，也不像繪畫的其它部門，門蓋之高，小子沒能人也！雖然是社會上充滿了有熱情。有毅力。有才幹的愛好的朋友們，也不得越牆而入。

木刻藝術，一向為人羣所愛戴，因為她能接近人羣，一向為學院派的教授大師們所唾棄的。但也不得不承認她是中國新興藝術上的巨大的力量，記得在全國美展席上，她也是被邀請的一員了。

中國木刻研究會，是中國木刻協會消後而生長出來的一個藝術團體，她是更進了一步的，賦予學術意味的團體組織，她之下各行省有分會，甚而特別的通都大邑有支會，她們是經常和總會聯繫的，在去年雙十節前後，曾經有廿五個地區以上在舉行全國木刻展覽，木刻運動在中國是非常的廣泛，這也是中國

人民大眾對於文化渴望的一個象徵！照這樣廣泛的木刻運動，在世界上還不容易多見！中國木刻研究會他是一類賦予了科學性的藝術組織。

抗戰以來，對於木運最力的要算東南的木運同志。東南包括了浙江、安徽、福建、江西的各一部分。在最近幾年間，敵寇屢犯皖南金華各地，至使木運上也遭了非常大的打擊，至使人力物力，蒙受了莫大的損失！抗戰迄今，始終不懈的孫野夫同志在領導着東南的木運，他們所遭受的打擊，是外界不易於知道的，而他們這種精神則是非常的值得我們在重慶的同志欽佩和敬仰的，他們由金華遷到上饒，又復由上饒遷到福建的崇安。直到去年的春天，在人力物力，相當不充裕的條件下，曾向社會呼籲，向木藝愛好者呼籲，終於在這種困難重重百孔千瘡的條件之下，建立了「中國木刻工廠」。並且已開始生產工具和出版文化食糧，這是中國現階段木刻運動上，最有力的一環。

其次福建乾州的中國木刻會福建分會，他們主辦了木函班，和生產工具美術叢書等，由許霏等同志負責。在皖南屯溪，有史良箴，夢非等負責，他們經常的出版刊物畫報，在江西信豐，有吳忠翰、楊隆生、梁永壽、荒煙等在那兒編，美術叢書及收獲畫叢，他們很忠實的在推行着木刻運動。在春天，曾在贛州舉辦了世界木展，吸引了大批的觀衆和愛好者。

在西南木刻運動上，桂林柳州都是重要的一環，

那兒有納維烟橋，溫濤新波等這些同志。也會經於去年的雙十舉行了大規模的木刻展覽會。在湖南有李樺同志，在領導着長沙的木運，除了響應全國雙十木展外，還出了優良的木刻選集和美術叢書。如果是關心木運的朋友聽到了，能不高興嗎？

在西北高原上，有堅苦奮鬥的沙清泉同志，他追隨着戰鬥的部隊伴隨着國軍供給他們精神上的武器。在今年他們正在進行着軍營和民間的流動木展哩！其次在敵後，以及那遙遠的漠北，還有我們無數的同志，在開墾，在耕耘以及扶植那每一株的幼苗。同時在他們的畫筆和雕刻之下，顯現了無限的生命的活力！如力羣，古元，沃渣，鐵耕，胡一川，焦心河等，他們都是忠於木運的健將。這裏我們應該談到重慶了，重慶總會，有王琦正獻樹藝平之及作者等，共同致力於中國木運，在重慶出版了定期的刊物，並且負着對我們國家文化的宣揚如友邦文化的交流上，起着溝通的作用。今年的春天，我們總會曾經給英、美、蘇、印每一個國度裏。分贈他們一大批中國現代精選的木刻藝術品，以上是木運在中國一段簡略的歷史和敘述。

關於今後木刻藝術的成長，更希望各界的熱心人士愛好者協助和提携，使他更健康的成長出那人性質的花朵，完成對繪畫上現實主義的理想和典型，寫下質了中華民族戰鬥的史詩，刻畫出我們民族靈魂的氣質！

一九四四，四、三十。於成都。

淺談雕刻藝術

劉開渠

【一】

一個彫刻品，是有長短，有厚薄，有方圓，即是說「實在的人或物」一樣有體積。因為是立體的，所以彫刻品最容易看。一個李二的彫像，凡是認識李二的人，一看就曉得像不像。但是，彫像是美術，是藝術，不是照相或機器人一類的技術，所以一個李二的彫像，非但要李二與其相識者覺得像，且須要所有以外的觀者覺得它好，才有道理，也就是說才有真價值。像不像是技術，能不能感動所有的觀者是藝術。因為彫刻品太過真其所用的實在題材，以致觀者只會注意到像不像那個實物，而却感覺不到它的美的價值。因此，彫刻品實最難欣

賞。

看彫刻品要用欣賞音樂的方法與想像，否則觀者必為彫刻品藉用題材所限制，而覺不到彫刻品的美了。欣賞一個少女的裸像，要用聽一曲的心去欣賞，才真能瞭解到這件彫刻品的真實所在，看米蓋朗時的作品，要用聽悲多芬樂曲的精神，才確能覺到他的偉大。

彫刻同音樂是一樣，沒有欣賞這種藝術的素養與習慣的人，是不易看得懂與聽得明的其實；這不止是彫刻與音樂，所有最高境界的藝術品，都須要欣賞的能力，才能感覺到他們的偉大。

【二】

因為彫刻所利用以表現的方法

是模擬實物的體積，所以雕刻家莫有像畫家那樣自由的筆與色，以突破所藉用的對象，達到作品本身的美。彫刻家要利用實物的形體，以組織成一個自身完美的新形體，但是爲了須要模擬它，而這個對象實物的形體，每每是限制住了作家創造的自由爲表現春光明媚，湖山戴笑，彫刻家利用一個少女的面貌，胸，身體做表現的形式，以建築有這樣生命的新形體，但這個須要模擬的少女實際身形的形象，常常限住了作家，不能達到表現「青春可愛」的理想，而使作者僅僅做到了只能代表某一意義的一個少女裸體像。但是一個彫刻家如不能突出這個所藉用的形體，不是成功的作家，一件作品如只能讓觀者覺

到是替實物留了一個像，也不是一件成功的作品。唯其不易做到，所以一件成功的彫刻品也更能完美，更能有不可磨滅的獨立內容，更為偉大。

好的彫刻，就是豐富的生命，就是完美無缺的宇宙。它不像一般的事物，只有某一作用，某一意義，只能對某一部份人發生效力。它能對所有的人有啓發，不管什麼人都能從它那裏得到所希望的稱心稱意的境界。米婁微納斯在當時相信宗教的希臘人看來是一個有靈的女神，而在不信希臘教的歷代人看來，則又是另有動人內容的一個形體，到了二千又數百年後的今日，我們非但覺得它形勢完美，它真是輝煌，明理的化身；我們讀十部大書，不若看一眼米婁微納斯，更能了解希臘文化；雖飽嘗人間幸事與名山勝地，也遠不若看一眼米婁微納

斯，更能使我們覺得人生的光明可愛。

【三】

但是，因為欣賞不易，一般人誤彫刻藝術為彫像術。一個彫刻家爲了努力真正的彫刻藝術，常須整個的社會習慣反抗，羅丹做巴爾扎克的像，人家說本像不好，同他打官司，要他退錢；加萊城紳士羣像，人家不肯將它建立，說做得不倫不類，但羅丹要做的是彫刻藝術品，不是膚淺的肖像；他想成功的，是能創造新宇宙的彫刻家，而不是刻像工人。最後，他成功了，社會屈服了。因了他的成功，新作品的產生，現代人是欣賞到了多少，前

人未曾夢想到的境界啊！沒有了巴里，品德、羅丹、諸大彫刻家的作品，我們的世界該是缺了多少的奇花異卉，我們的心該是少了多少可以達到滿意的機會！

【四】

從宋元起，中國士大夫於公餘之閒暇，以較爲容易學的繪畫爲養性娛情的方法。轉瞬之下，士大夫變成了畫家，畫也因了士大夫變爲特別高貴的美術。那本爲美術之一，都是不易學習成功的彫刻，就被中國士大夫與文人踢出美術的圈子，從此不再見重於社會了。這種在魏晉，六朝，唐代盛極一時的彫刻藝術，到了現在，再提起來，大家都認爲是一種新興的美術了。

大音樂家之愛

門德爾松與塞西爾

Gustav Kobbé 原著

王雲階 譯

本文係 *The Love of Great Composers* 一書中第三篇故事，第一篇是「莫差特與空斯利采」，第二篇是「貝多芬與永久戀人」，已在抗戰以前先後發表於江西省音樂教育委員會出版的「音樂教育」雜誌。抗戰之後，音樂教育停刊，本文遂予撤版後取回置於箱篋。數年來隨行者跋山涉水，幸未遭損，至今始得藉本刊篇幅重見天日。以下尚有「索班與得爾芬·波泰卡伯爵夫人」，「舒曼：羅柏特與克拉拉」，「夫朗茲·李斯特與卡羅來恩」，「華格納與科齊瑪」四篇，均擬在本刊繼續刊載。

按原作者為美國著名音樂理論批評家之一，生於一八五七年，卒於一九一八年。該書雖標題為「大音樂家的愛」，其內容則係以「戀愛」為經，以「與創作有關的生活資料」為緯。取材既屬生動，文筆也極優美，兼具歷史與文學兩方面的價值。頗可供研究音樂藝術的同道的參考。觀點雖是唯美的，但作者敘述各個作家，均能表現出其各個不同的個性。（其優點與缺點慧心人自能分別）。至於故事以個人為中心，那是詳敘述「個人中心社會」中的歷史上的英雄故事可能使用的一種手法。在我國缺乏音樂史料的今天，敢把舊稿重理，貢獻給本刊的讀者。

——譯者——

菲利克斯·門德爾松 (Felix Mendelssohn) 是一位民衆的崇拜者。他辭世之後，悲哀的消息傳遍了來比錫參加殯儀者非常的多。當宗教儀式舉行完畢，有一位深切哀恸的女子，被引到靈牀，在遺體旁邊跪倒，祝禱

了很長的時間。那是塞西爾 (Cécile) 向非利克斯作最後的辭別。

門德爾松是披着福星降生的，大多數的音樂天才者所經過的路途，都是荆棘叢生；但他所經過的，卻滿佈着芳香的玫瑰，門德爾松的家族，原係猶太人，門第高貴，生活富裕。非利克斯的祖父，是曾發表過幾部名著的哲學家，因此觸動了這位音樂家的父親的靈感，想出一句常引以自豪的話：「從前人們稱我著名門德爾松的兒子；現在稱我著名門德爾松的父親。」

非利克斯是一位絕頂聰明的，具有絕大魔力的孩子。在天賦的音樂天才之外，尚具有一般藝術的才能。哥德當時着了他的魔，在柏林有許多著名的友，也都敬佩他。他的家庭，是藝術家，音樂家，文學家，及科學家的集會中心；他的天才造成了這樣的「氛圍氣」。家屬中有一個人，和他之間有着頂親蜜的感情——就是他的姊妹方尼 (Fanny) 她後來與著名的畫家亨爾塞 (Hegel) 結婚。非利克斯和方尼的音樂鑑賞力很相似：她是他偉大志望的女知音，因此，在他們之間又造成一種藝術上的共鳴，那種共鳴從兒童時代就加強了親屬的結合。逐漸長大起來，在戀愛與熱情的時代（更不消說家屬中對他天才的贊賞，以及本質上所具精美的，受過極高天才與專心訓練的審美觀念），難怪非利克斯要頂格的選求他的妻子了。事實上，對於任何事物的認真苛求，是他的特性之一。我們只要回想，會如何接二連三的拒絕過出資求他創作歌劇樂曲的題目，就看出這種特性。「我很擔心」，他的父親急於要他著名的兒子成家立業，說：「非利克斯遇事過於吹求，會同樣的妨礙了他的婚姻與音樂。」

也許是爲了放棄結婚機會而使父親失望的一種懺悔的心情所使，在一八三五年十一月，他的父親猝然去世之後，他對於這件事更加重視了。他急忙去到柏林，省視他的母親，又返回來比錫，擔任著名基萬得奧斯樂隊 (Gewulhaus Orchestra) 的指揮。他重新安心工作，特別要完成他的神樂劇聖伊羅 (St. Paul)，一八三六年三月，來比錫大學贈給他哲學博士學位。

同年五六月間，一位同道的朋友舍勒貝 (Schelle)，他在美因河邊的法蘭克福 (Frankfurt-on-the-Main) 指揮西西利阿唱歌團 (Carolla Singing Society)，因病需要靜養，打算請門德爾松代理他的職務。這種約請

來得太不技巧了，因為門德爾松自己已經計劃着休養一下，預備到瑞士和熱那亞去開旅行演奏會。但門德爾松是一位熱情好義的人，當他的同道趨訪而求他幫忙的時候，他立刻便毫不猶豫的答應下來。這樣私自私的放棄了他預定旅行演奏的計劃，獲得了比從作一件好事而犧牲點個人利益所換得之良心上的安慰還要大的報酬。這宗報酬更可喜的是，因為他的朋友，他的家屬，甚至連他自己都沒有料想到。那好像是命中注定的使他們大家歡喜。

非利克斯在法蘭克福住了六個星期。在那樣短促的期間，很難能使一個人對於生活上的大事有所決定。但是，門德爾松的大事卻決定了。他在美景 (Schöne Aussicht 即美麗的風景之意) 區租賃了二處房屋，對面可以看見河景。可是，在法蘭克福還有另一副美景，更引起他的注意，就是他居住在美因河邊的城市裏所會晤的人們之中的塞西爾——塞西爾·莎爾維特·索非阿·哲內雷娜德 (Cecile Charlotte Sophie Jeanette)。她的父親 (早已去世) 曾任法蘭克福地方的法窩改進大教堂 (French Wallcon Reformid Church) 的牧師，他的妻子和兒女都遷到這城市中最優良的社交圈裏。塞西爾當時十七歲 (比非利克斯少十歲)，是一位極其典型的「美人」。哲內雷娜德夫人也是一位漂亮的女人，也許就是爲了這個緣故，再加上非利克斯在塞西爾面前的態度 (因為他的內心第一次像這樣的激動着)，起初竟被誤認爲他是向這位母求愛，以致惹得她的孩子們 (西爾也在內) 向她尋開心。

當時非利克斯卻持着一種由教養與天才的傾向所形成的奇異態度。莫差特 (Mozart)，貝多芬 (Beethoven)，索班 (Chopin)，舒曼 (Schumann)，李斯特 (Liszt)，華格納 (Wagner) ——沒有一位在動情之後還能容忍一刻的。換一句話說，就是他們的熱情太奔放了。他們都是用熱情表現音樂的大師；門德爾松的音樂，卻是精潔的，優美的典型——恰如他的性格。精美完善的無言歌 (Songs without words)，流利的交響曲，抒情的小提琴演奏曲 (Violin Concertos) 等——這些作品都帶有他天才的特色，只是間或在他的神樂間以利亞 (Isiah) 裏幾段特別刺激人的樂曲。所以非利克斯既經發覺自己已被熱愛美麗的塞西爾，哲內雷娜德的情緒所支配之後，他卻不投身於她的腳前，傾吐一篇愛情的告白。極相反的，持着一種鎮靜的態度。若非這件故事有那樣一個「幸福的結果」，簡直會使人爲他心寒。六星期的終了，他離開法蘭克福，那時他的情緒已達最高點，

他爲了要對自己的熱情狀態加一番冷靜的，不存成見的攷查，遂去到斯開文寧根 (Scheveningen)，在那裏消磨了一個月的時光。在門德爾松一生的事蹟裏，我們可以想像到，再沒有比這件悠然閒逸的對自己內心加一番審查的舉動更奇特的了。

塞西爾對於這突然的分離會有什麼感覺，我們不得而知。不過她已經停止了爲非利克斯可疑的用心而尋母親的開心，是不成問題的。因爲那時一定很顯明了，這位著名音樂家的用心不在美麗的母親，而在更美麗的女兒。也許塞西爾對於他這不會表明心跡的忽然離去，會感到些不安，可是，如果她能讀他從斯開文寧根寫的幾封信，她的疑慮也就消除了。他自己確已傾心於她。她對於他那種先入爲主的觀念的變換，是很有興趣的。她會設想他是一個頑固的，乖癖的，多忌的老頭子，戴着綠色天鵝絨的頭巾，專彈奏着人討厭的賦格曲 (Fugue) 這種預存的偏見，不消說，在他們第一次會面之後就消滅無餘，卻發現她在幻想中所苛薄構成的人物，原來是一個社會上的人，具有瀟灑動人的風姿，又有特殊口才，不僅限於音樂上的問題，同時涉及其他一切的問題。

很奇妙的暗合着，非利克斯心裏懷着這位美人的倩影離開法蘭克福到斯開文寧根去的時候，西西利阿唱歌團贈給他一隻精緻的衣箱，上面題着「F. M. B. 與西西利阿」(註一)。他曾經在法蘭克福指揮過西西利阿；他也曾經會過西西利阿；這時，他終於醒悟過來他已經離開了西西利阿；可是，他正攜帶着西西利阿。(註二)。

其實，在非利克斯沒有離開法蘭克福之先，已經有人知道了他的秘密。門德爾松的家屬，期望得到了關於他對優美的塞西爾·哲內雷娜德傾心的報告，已都在急切的懷着幸福的預祝。因爲非利克斯寫過一封信寄他的姊妹利百加 (Rebecca)，那封信確是回答她的，內容似乎含有關於他戀愛的問題。「在我的生活中，」他給她的信上這樣的寫着，「現在真是一個奇異的時期，因爲我對於愛情比從前更感覺絕望，我簡直不知道怎樣才好。我預定後天離開法蘭克福，但我覺得好像要失掉我的生命似的。無論如何，在返來比錫之前，我要特地回到這裏再會一次那動人的少女。不過，我不知道她是否喜歡我。然而，有一件事是確實的——我在今年裏

我從她得到了第一次真正的快樂，現在我覺得精神一新，而且希望着這第一次的再現。雖然，我離開她的時候，卻感覺非常難過——現在，你看我已經讓你知道了任何一點也不知道的秘密；不過，爲了使你給世界上作一個慎重的好模範，我不願再多告訴你了。」他又提到他對海濱生活已經有些厭倦，末尾附着感嘆的句子，「啊！利百加啊！我將如何呢？」利百加也許會回答他說，「與其來問我，倒不如去問塞西爾」；讀者不能確知當她的弟兄離開荷蘭之後，她是否會借機會多少給塞西爾些暗示。

還有另一個人，也可能告訴塞西爾，非利克斯是如何的對她傾心——就是她的母親。因爲他曾經從斯開文寧根寫過信給她（塞西爾的母親），表示他情願遠遠的離開荷蘭，和它的長堤，海水浴場，水上更衣室，天然療養院及觀光者等，而回到法蘭克福，「當我再度和那位動人的少女會面的時候，我希望心中的疑慮全都消逝，我將知道我們相互間是否有些了解，——甚或全部了解。」顯而易見，在那一段對他自己的心情加一番攷查之後，得了這個堅決的結論。他的身在斯開文寧根，心卻在美因河邊的城市中，他渴望着回到美景——切盼着再見一次「美景」。

他在荷蘭剛剛住到滿月，立刻興高彩烈的趕回法蘭克福。無論從那一方面看，他的目的不在回法蘭克福，而是要回塞西爾，即使利百加和她的母親不會把這位溫柔的美人在非利克斯心裏所激起的热情告訴她，她也會感覺到的，因爲那正和她自己內心裏所懷着的熱情相彷彿，所以，在他返回不久，一切的事情都明白了。他在斯開文寧根消磨了八月，九月間他的疑慮已經消除，接着，他和塞西爾的婚約就在法蘭克福附近的克隆堡訂定了。三個星期之後，他因職務所迫重新回到來比錫，在二次的基萬得奧斯音樂演會的節目裏，指揮者排入貝多芬的「飛對略 (Fidelio)」歌劇——他獲得可愛的佳耦 (Wer ein Holdes Weib Erungen) 一章。當演奏到這項節目的時候，非利克斯舉起他的指揮棒，聽衆突然熱烈的鼓掌，掌聲繼續了許久。那是聽衆對他們的崇拜者訂婚的慶賀。

「幸福的伴侶」是非利克斯的姊妹方尼年紀較長的時候贈給非利克斯和塞西爾的。當時，門德爾松真是說不出的快活，只少是他自己找不出適當的話來說明他全部的感情了。偉大的音樂家居然也逃不出「使愛人們快

樂得說不出話來」的慣例，真是有趣。「可是，我能用什麼話來形容我的快樂呢？」他在給他姊妹的信上寫着，「我不知道，我簡直像鴨巴一樣，但是和那奧利諾克河邊上的猴子的原因却不同——決不相同。」（註三）

從非利克斯的另一段敘述裏，我們可以得到關於塞西爾在社會上的地位的概念，在上述的同一封信裏，寫着他和他的未婚妻在法蘭克福經過一百三十六次的應酬。那封信是在他還沒回來比錫以前寫的。聖誕節重新降臨到他和他的情侶，他又寫了一封信給方尼——這封信是爲了塞西爾的一幅畫像，她的家屬贈她的。「他們在聖誕節贈我一幅她的畫像，但是，那不過又激起我對於拙劣藝術家的忿怒，簡直把她畫成了庸俗的，媚態的少婦。」（這倒是一個恰當的批評），「憑着那樣一個對象，他卻表現不出詩意的光芒！真太可惜了。」這是可以證明非利克斯是非常喜愛他的未婚妻。

一八三七年三月，他和塞西爾在她父親生前所主持過的大教堂裏舉行了婚禮。當他們度蜜月的期間，非利克斯寫過一封信給他的朋友——著名的指揮家艾得奧得夫利翁（Edward Derivent）。一種心滿意足的氣概，充分流露紙面，「你知道，我現在正和我的妻子——我親愛的塞西爾在一起，正作新婚的旅行；我們已經是結婚六星期的舊夫婦了。我還有許多話想告訴你，但不知從那裏說起。你自己去想吧。我只能說我太幸福，太快樂了；不過，決不像我所預期的那樣歡欣，只是恬靜的，平淡的，似乎非如此不可。但是你應該了解我的塞西爾！」像這封信裏所敘述的愛情實況，絕不是一忽兒就會消逝的情感衝動，而是建築在互相了解與同情的基礎上的愛情，這種愛情是能持久的。她恰是給像門德爾松那樣善於吹求的人所希望建設的家庭增光的人。

從這時起，在他的書信裏反映着一種很值得注意的主張，就是他願意逗留在自己的家裏。方尼曾爲了自身的健康而被勸往海濱去休養，可是，她卻因捨不得離開她的丈夫而踟躕。「請想想我，」非利克斯爲了勸她動身而寫了這麼一封信，「雖然我結婚還不到四個月，幾星期以內我就要離開塞西爾的身邊，單身到英格蘭去——只不過爲了一個定期的音樂會罷了。多可憐哪！這些話決不是開玩笑。或許只有英王的逝世才能干預而打消了這全部的計劃。」在非利克斯眼瞅着就要迫離他的塞西爾的痛苦之下，連一位王的生命都置諸度外了（在那個時代的倫理上是非凡的想法），作了丈夫之後的非利克斯，不像從前作單身漢的非利克斯那樣熱心旅行

有些關於塞西爾的「品評」。最冷酷的要算亨塞爾——非利克斯的姻兄弟——的。他說她無論如何不是一個令人注目的人。也沒有過人的聰明和赫赫的知慧，也不是格外有才能的人。但是，在這冷眼的批評之後，他又說她確有一種像清朗的太空和奔流的大水那樣平靜，流暢的影響人的力量。的確，亨塞爾起初所持那種過於冷酷的批評，終於向「塞西爾具有能使非利克斯終身生活幸福的溫柔與爽快」的批評讓步了。在他們結婚以後不久，在門德爾松的姊妹第一次與塞西爾見面之前，因為她們聽說塞西爾的溫良，所以使她們更心急的要見她。「坦白的告訴你，」聰明的方尼先寫了這樣的一封信給她，「最近無論誰來向我談起你的美麗和你的那雙眼睛，我總覺得不十分痛快。我已經聽夠了傳言，而且美麗的眼睛也是不能由聽覺了解的。」

後來，方尼看到了塞西爾，非利克斯這位姊妹是天生最會批評人的，她卻對塞西爾表示着非常的熱誠。她說：「她是和藹可親的，樸素的，爽快的，安分的，而且是沉着的，我覺得非利克斯真是幸福極了。雖然她非常的熱愛他，但她卻不會傷害他，反而每當他抑鬱不樂的時候，她總是克制自己去安慰他，立刻就消除了他一切的抑鬱。她的風度所發出來的效果，絕像溫和的清風，她真是光明，爽快而且自然。」

據著者的意見，總得以得夫利翁所描寫的為最恰當。在他們第一次會面之後，他記着：「我們幾次設想可以真正配作非利克斯半體的女人，現在，這位可愛的，溫和的人物已經在我們的面前了，單憑她的眼光與笑容，就可以恢復我們所願享受而既經損傷了的，寶貴的，快樂的心情。」最後，得夫利翁結束這段描寫：「塞西爾是一位溫柔的，女性的女子，她那種可敬愛的真誠，她那種僅有的風度，使人安慰，使人快樂。她是纖弱的，明顯的具有美麗高尚的姿容，她的頭髮，在棕色與黃色之間；不過，她那雙藍眼睛含有超絕的光輝，和兩頰上光彩的紅霞，卻都是早年夭亡的可悲的預兆。她簡於言辭，絕不用興奮激昂的聲氣，總是用低微的輕柔的音調。莎士比亞的佳句「溫柔的沉默」，加之於科提利阿（Cordelia），和加之於她一樣的配稱。」（註四）

如此，從藝術與智慧的觀點上看，塞西爾似乎不是一位特別有天才的女子，可是，她確賦有一種高尚的性情，很有力量的感動了像門德爾松那樣一個在高貴環境裏教養起來的，敏感的人。至少，這樣一個女人配他那

種卓越的天才，確比有特殊天才的妻子適宜得多。因為並不是要娶另一位天才，而是要娶一位天才者所需要的幫助者。這位女子，並不是庸俗的，也不作徒自己本來面目的無謂修飾。她能井然有序的治理家事，規律的伴侶，才是上蒼所能賜給天才者的最大幸福，塞西爾正是這類的女子。她治家的巧妙，差不多與她的美麗相埒。她或許不曾直接激起丈夫創作樂曲的靈感。不成問題，她的溫柔純良的痕跡，卻遺留在丈夫的樂曲的句裏節間。

那真是雙倍的殘酷，非利克斯同他的塞西爾僅享受了十年的幸福，死亡就毀了他。可是，假若他的妻子長留世上，那麼，分離的痛苦立刻又要臨到他。得夫利翁所預言的「那都是早年天亡的可悲的預兆」的話，並沒有錯；塞西爾在非利克斯死後只殘存了剛夠五年的時間。

非利克斯死於來比錫，是在一九四七年。九月間，他正在傾聽着自己最新創作的夜之歌（Nacht Lied）的時候，忽然昏絕。他因工作過度而變弱的身體，倒在地上，加以神經衰弱，竟於十一月四日與世長辭了！他的祖父，父親，母親和親密的姊妹，都是猝死的；他早料到自己的結局不免也要如此。在臨終的半睡狀態裏，他只說過一次話，繼後又回答過塞西爾的慰問——「疲倦，非常的疲倦！」

得夫利翁敘述他會如何的到德累斯頓（Dresden）一位雙方朋友的家裏探問門德爾松的病狀，恰逢克拉拉·修訥（Clara Schumann）走進來，手裏拿着一封信，哭着告訴他們非利克斯已在前一天的夜裏辭世。得夫利翁急忙去來比錫，塞西爾遣人迎接他。用他敘述的他倆會晤於偉大死者——這一位的摯友，那一位的丈夫——遺體之前的情況作這件故事的收尾，是再適當不過的了。

「她以姊妹般的深情接待我，忍聲的哭泣着，還像往常一樣的沉着，自若。她深謝我對她的非利克斯的友愛與熱情，且因我為那樣忠實的朋友傷感而担心，又告訴我非利克斯始終對我關懷的友愛。我們談他談了很長的時間；並她感到些安慰，她很不願意我告辭。她絕不於於悲哀；溫和的，容忍的為看顧與教養她的子女而活着。她說上帝會幫助她的確，她的孩子們多少都得到些天才父親的遺傳。非利克斯的紀念品，再沒有比這位哀切的夫人那顆均衡的，堅忍而且溫和的心更有價值，更可珍貴的了。」

【註】

(一)原註——衣箱上面所題的「——B——」字，就是(Bartholdy)的字頭。門德爾松的家族從猶太教轉入基督新教之後。照例要加上母系的名字。

(二)譯註——著者慣會利用巧合雙關語，如本章的兩次聯用美與「美景」，就是一個例子。塞西爾(Cecile)與西西利亞(Caecilia)原屬相同，這正是著者在文字上的巧妙運用，譯者因想不出更明顯的譯法，只好在文後以小註。

(三)譯註——奧利諾克(Orinoco)河在委內瑞辣(Venezuela)共和國境內，非利克斯這段話，充分顯示着他喜極欲狂的心情。至於用奧利諾克河邊上的猴子作比，似無特殊用意，其實到處的猴子都是不會說話的。

(四)譯註——文見莎翁的名劇李爾王(King Lear)，劇中的主人翁李爾王有三個女兒，科提利阿是姊妹中最年幼的一個，性情溫和爽直。

廠球製利勝

常用昭著

.....*

特約經理.....*

地球牌球胆

鄧祿普球胆

大中華球胆

.....*

體育權威

.....*

專造.....*

標準.....*

運動.....*

器具.....*

排球

籃球

網球

壘球

銅球

鐵餅

足球

.....*

業部成都西御街五十九號

石濤 略傳

希瑾輯

釋道濟，俗姓朱，名若極，字石濤，一字阿長，號大濤子，別號清湘老人，晚號瞎尊者，自稱苦瓜和尚。明楚藩之後，清初託身佛門，行道超峻，吐屬不凡，獨往獨來，嘯傲天人，頗具豪往俠客之概。

康熙三

十二年日遊

天台山，偶

見一松，孤

高秀挺，迥

出尋常，作

喬松圖，高

古蒼潤，松

下若一翁，

杖節盤桓，

狀如神仙，

自題云：「尋僧入秋寺，明月彈素琴，空翠涵人裙，

涼風生暮林。」

石濤之畫專生氣勢，以充沛爲能，不事摹仿，自山承人物玉竹石蘭梅，筆意縱烈，睥睨古今，所作每



石濤之像

多工細，矩矱唐宋，晚遊江淮，粗疏簡易，頗近狂怪，然不悖於法理。故王原祁云：「海肉丹青家余雖未能盡識，而在大江以南者，當推石濤第一」。或以石濤之畫比之當時石溪謂：「石溪沉著，痛快，以謹嚴勝；石濤排盪縱橫，以奔放勝」。或又比之石谷，南田云：「石濤本領，秀而密，實而空，幽而不怪，而多姿；蓋石谷，南田，雖皆稱勁敵，然石谷能負重，南田能舉輕，其負重而舉輕者，其清湘老人乎？」

乾隆時之鄭板橋，專精蘭竹嘗曰：「石濤之畫竹如野戰，似無紀律，而記律自在其中，又曰：「石濤畫法，千變萬化，蒼古雄奇，又能細秀妥貼，比之八大山人，有過之無不及。」然八大名滿天下，而石濤名不出揚者，實八大無二名故也。

△李有行，九月二十八九兩日，在華西青年館舉行個人展覽，全部水彩畫，除一二肖像畫外，風景，靜物為多。

△廣東畫家趙少昂、黎雄才、招顯庵，九月中旬來蓉，四川美協會特於九月十九日午後，在該會大禮堂，茶會歡迎，同時並行座談會。

△趙少昂，於九月三十日至十月二日，在四川美協會舉行個人畫展，出品百餘幀，內以花鳥為多，一日適逢星期日，並係廢曆中秋節。到會參觀者，甚為踴躍。

△中華抗敵協會為籌募貧病作家基金，特於一月四至六日三日，在四川美協會舉行女畫家聯合展覽，出品作家，有方菁、朱佩君、朱紉君、朱煒君、朱含君、汪志偉、周平士、郁風、黃樹荃、程麗娜、楊云璽、徐鳳球、繆雲平等十三人。

△葉正昌，本期辭掉南虹藝校教職，回銅梁擔任該縣簡易師範校長。

△吳作人於兩月前赴康現在康定等處作畫。

△龐薰琴最近攜帶作品，輻赴渝展覽。

△郁風最近由青城來蓉，於十月七八兩日在此間泰

熙路青年會舉行青城與峨嵋寫生畫展。

△丁也，十月八日至十日在祠堂街四川美協會舉行個人畫展。

△翟翊，十月八日至十日在此間春熙西段成都大樓舉行個人中畫繪畫展覽會。

△西安李丁隴主編之藝陣月刊已於九月一日出版。
△重慶鄭克其主編之藝新畫報已於九月一日創刊，內容尚覺豐富。

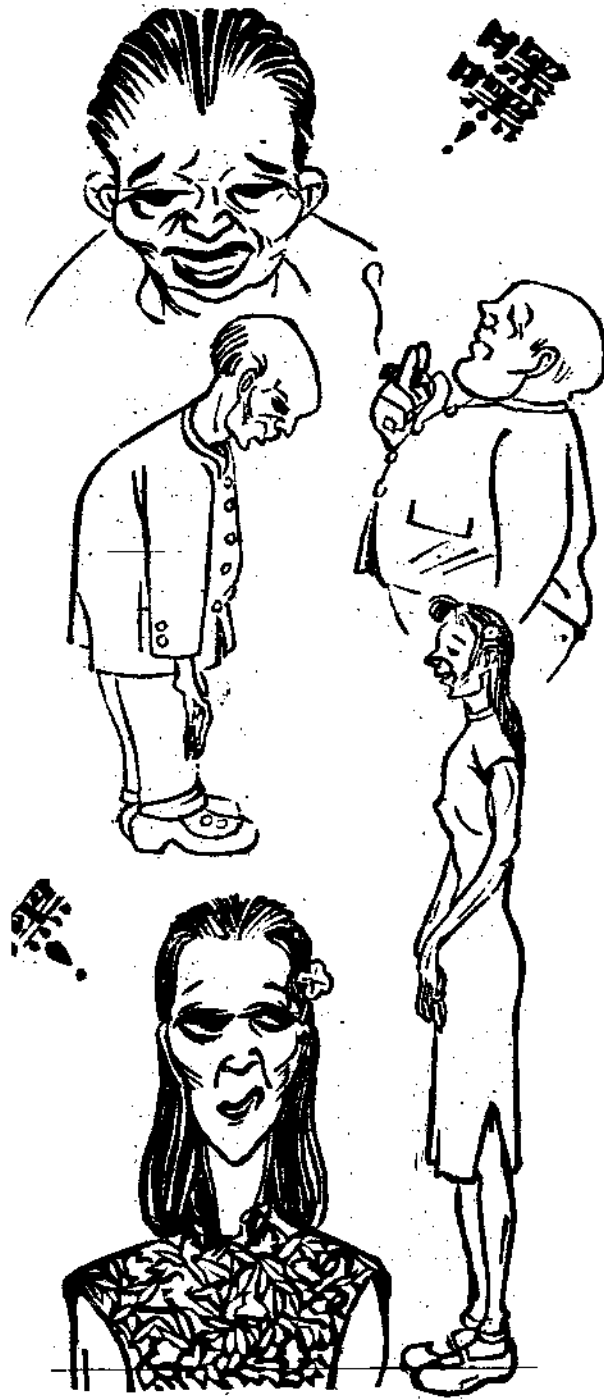
△徐耘芻於十月十四日至十六日在四川美協會舉行個人畫展。

△此間岷雲藝術職業學校，於本期設立實驗工廠，製造中西樂器，聘音樂家任政傑先生主持，課程方面，亦增樂創製一科，亦由任先生担任教授，工廠暫定資本三十萬元，現已開始工作，先製大小提琴，及南胡琵琶，第二步再製造風琴，鋼琴，本年內當陸續有成品出現。

△張大千於十月二十日至二十三日在此間春熙西段成都大樓舉行個人國畫展覽。

△孫伯福孫仲威於十月二十日至二十三日在四川美協會舉行弟兄聯合書畫展覽。

笑的苦慘種兩



梁正宇

藝術簡評

評論委員會

一、張大千畫展

大千先生對於藝術之努力，不問寒暑，數十年如一日，蜚聲海外，衆所共知，此種精神與毅力，實令人欽佩；並以數年犧牲，從事敦煌壁畫之臨摹，此項工作於文化上貢獻尤大。張先生造詣既深，功績亦偉矣！

以此次畫展論，作品之精美，誰與比擬，大千先生被譽爲當代名家固無愧色。惟吾人對於張先生之希望尙有不能已於言者，觀此次展中之摩登仕女，遠不如仿古之成熟，知張先生模仿功夫，勝於創作力量，似未能突破古人藩籬，自爲風格，奈入而不能出，往而不能反，以此而欲駕乎古人上之勢實難也。

吾人深知我國未與海外交通之時，畫家們只須將前代各家各派融會貫通，即能成爲一代大家，惟今日之社會，交通發達，世界文化互相交流，欲完成一現代畫家，不僅以能融和古今，更須貫通中外，蓋不師古不能攝圖畫之精神，不涉新終落古人之窠臼，必攝兩方長，而棄其短，斯能自創新格。

即以摹擬而論，張先生對於石濤，八大，造詣最深，不獨畫面畢肖，並題款之字，亦可亂真。其他如仿米海岳夏山欲雨圖，深得其渾倫之致，若仿高房山山村圖，似微嫌點法平板，水墨未能融會。文墨荷兩幀，不免過於粗豪，採蓮一幀，則又失之纖巧，皆非其至也。今後希望大千先生能留意西洋

藝術之理論，用作圖畫他山之石，爲國畫另闢畦徑，以謀發揚光大之，俾吾國藝術在世界藝壇站一重要位置。假使張先生能運用其地位，領導一般畫家在復興民族的階段上，去完成文化工作者的任務，其功更偉矣。張先生達人，想不以蒞誌見棄。

二、黎雄才畫展

黎先生的畫展，以山水爲主，畫面構圖，絕少抄襲臨摹，頗能自出新意，充分顯示嶺南畫派之特色。在內容方面雖不夠表現理想的現實，而其取材多以現實生活爲對象，亦不失爲現實之表現也。再以技術論，用筆用色，其輕淡，柔和者，韶秀有味，沈雄，渾厚者，蒼偉

奪目，尤以西法渲染，雖與東方理想畫意稍有出入，在表現變化無盡處，富有東方詩意，啓人遐想。如「瀟湘夜雨」「烟寺晚鐘」「荒汀寒鷺」等幅，在氣候之表現，工力自深，畫氣之情趣，更屬無窮，可見黎君賦性之超絕，與學力之精深，前途當屬無限。不過我們更進一步的希望，能夠在這抗建偉業上，盡量的發揮出他的效能，即是說：讓藝術的作品典型化，充分的去反映現實的本質，以期完成時代的精神，想黎先生亦所樂爲也。

三、韓樂然畫展

近來成都畫展的熱鬧，實屬空前，以作品種類論，中畫爲多，固然我國繪畫因精神特殊，在表現上，未使十分苛求，尙有相當理由；可是於西畫方面，他的基點就在寫實，作家取材多以現實物象爲對象，

雖不苛求每張作品均能反映現實，至少不應逃避現實，也來玩弄風雅；尤其在現階段的時代中。

此次韓樂然先生的畫展全屬西畫水彩，以技術說，色彩尙覺輕快，在表現天空與水面時較爲成功，可是在全部表現上，似嫌力有未足；尤其在人物表現上多屬模糊，更難顯不出有動態的表情。至於筆觸方面雖然也有他的情趣，但大部的表現未能將對象的性質充分地把握着，在這些問題上，不知韓先生是否承認爲值得加以檢討與注意。其次以內容言，聞韓先生留學西歐多年，曾在法國，荷蘭先後舉行數次畫展，並對油畫亦有深刻的研究，尤以抗戰後，參加過慰勞戰士的工作，同時也擔任過報章宣傳記者，各戰區均留下韓先生的足跡。我們想韓先生不僅對藝術有深刻的瞭解和認識，自應有實踐特殊的表現；

可是此次出品種類與有色彩，而表現的對象，亦止於普通的靜物與風景而已，不識韓先生認爲避讓戰亂烈的戰蹟是不值一談？或以含有抗戰意識的內容不願談？抑或是問樣犯了守舊派的說法畫面上有了飛機，砲火有點傷雅，其實我們的真思並不是一定要韓先生有飛機大炮的畫面，實在是韓先生既有這豐富的實踐生活，而表現於藝術作品上的，適又相反過甚，實是一件可惜的事。因此很希望韓先生今後能夠走上我們所希望的途徑。即是說讓藝術典型化，充份的反映現實的本質，俾在抗建偉業上盡量的發揮出他的效能，聊盡我們文化工作者的責任。韓先生以爲然否。

四、李有行畫展

此次有行先生的畫展，作品不多，僅二十餘幅，全部均屬水彩，

品類除少數肖像畫外，多係靜物風景，作風與往常不同，尤與一般作家迥異，正因此實爲此次畫展的特色。在技術上用色與筆觸，輕快，樸實，容易令人起舒適之感。其中如「一」「二」之「稻」等幅十足有圖案裝飾的風味，然規整不顯板滯，實覺可貴，誠李先生獨到處矣。不過內容題材與畫景之對象，似嫌平凡，不啻我們理想的希望，未識李先生願否在這方面加以改進，或進一步的把握現實，在這時代中留下奇蹟。

五、趙少昂畫展

少昂先生擅長花鳥，兼能山水

人物，足見學力之淵博。此次出品中，以花鳥居多，雖多仿其師高奇峯之作，亦當推花鳥爲優。用筆奔放，不免用有粗獷之處。山水採用西法渲染，似能表現氣候之變化，增其結構，宛似攝影之照片，線條亦乏筆力，缺點尤覺破碎。在技術上，遠不如花鳥之成熟矣。總觀少昂先生作品，對於改進國畫之途徑上，似乎偏重形式，忽略了內容。希望趙先生再進一步的在題材方面加以抉擇，應盡其可能與現實接近，讓藝術的效能加強。

六、其他

三個月以來，在蓉展覽作品者

藝術評論委員會成立旨趣

近年來在成都舉行畫展者，風起雲湧，盛極一時。際此舉世烽火，復當我國抗戰緊急關頭，從事藝術或愛好藝術之人士，能以各自作業之餘，爲藝術盡其心力，使心血之結晶，呈現於社會人士之前，此種精神與熱誠，實堪推其中以倡導爲職志者固不乏人，而粗製濫造，冀以譁衆取寵者，亦實繁有徒。因之畫壇不同，趨向迥異。

尚有海子中，郁風，徐松初，丁風也及葉（？）諸人前徐先生作品，原屬文人興到落筆之作，自當別論，商子中曾畢業於北平藝術學院，對於水彩畫亦所擅場，惜此次所見，畫面多屬簡單，色影亦太沖淡，只可名之爲「水彩的速寫」，皆非精心之作，郁風女士天姿亦殊不差，特功力不足，難免稚弱之虞，丁風也畫工力較深，用色尚覺輕快，國畫在作風上趨向於改進之途，誠屬好現象，惟工力尚淺，須待努力。

研究室

上述四君，皆值得吾人介紹者也，此外則自稱以下，可以無觀，同人不願浪費筆矣。

而聖神之藝壇，竟至蘭艾不分，薰蕕共器，深遺識者之譏。本刊於此蕪濤駭浪的時代中產生，自有其本身及時代所賦予之使命，吾人除策勵自身外，願與從事藝術工作之人士，「共謀攜手，共同努力。對於今後所舉行之各種藝術展覽，各本研究態度，客觀立場，作善意之純理智的批評與研討，促進藝術，以指導社會對於藝術之鑒賞，不含任何私意之褒貶與諷罵」。因而特成立藝術評論委員會，藉與藝術界同志共勉之。茲將委員會委員名單及簡則附錄於後：（以姓名簡繁爲序） 王白與 王希瑾 林君墨 梁又銘 郭乾德 陳覺玄 關山月 鄧稼卿 謝趣生 羅文謨

新藝月刊社評論委員會簡則

一、本委員會，（以下簡稱本會）除總編輯爲當然委員外，另設委員九人，由編輯委員會聘請之，即以總編輯爲召集人。

二、本會專負所有在本市舉辦之各種藝術展覽會評論文字撰述之責，對外不負任何責任。

三、本會以研究態度，客觀立場，對各種藝術作善意之純理智批評與研討，促進藝術，以指導社會對於藝術之鑒賞，不含任何私意之褒貶與諷罵之語氣。

四、本會撰擬文字之方式，就委員會開會時，各提出書面或口頭之評論意見，再推一人或兩人執筆。根據開會決定原則要點撰擬之，完稿後再交編輯委員會修正通過，向外發佈。

五、凡經編輯委員會修正通過發佈之文字，文責即由大會負之，私人不負任何責任。

六、本會所發佈之文字，如有回響時，本會認爲有答復必要者，得經會議決定答復之，否則概置不理。

七、本簡則經編輯委員會通過後，即爲有效，有未盡處，得隨時提編輯委員會修正之。

中央文具廠出品
A B C

歷史悠久牌子最老

與ABC墨水同質
譽之中央牌其他文具

多用戶

智

識

水階

級

最廣行銷

中央機研油墨

中央金筆高等墨水

中央繪圖墨水

中央打印油

中央加油打印台

中央墨汁

中央科學漿糊

中央號碼機油

中央美術墨盒

各文具書店均有代售

歡迎採用恭敬請批評

廠總：重慶民生路冉家巷三十號 成都分廠：光華街一三一號
業務處：青石橋北街二十七號

西川招待所

交通方便

房間清潔

招待男客

百富女賓

取費低廉

招待週到

地址

春熙

段西

段

實學書局

出版實用圖書

運銷渝桂書刊

★讀者函購——迅速便利

同行批發——折扣優厚★

▲備有詳細目錄索閱即奉▼

地址：祠堂街牌坊巷五十號

各界請用

老火車牌牙粉

功能白齒固齒

可用擦面撲身

火車牙粉，創自民元

行銷全國，久著盛名

四川同昌工廠出品

廠址老西門外洗腳河

編後記

編者

兩年來當我們星期藝術座談會誕生的時候，許多朋友就存着辦一個刊物的願望。但是處在一般困於種種事實情況下，我們的朋友們並未獲得例外；所以我們的願望，終竟在隱望中。想不到兩年後的今日，一直到寫編後記為止，我們的幻想居然也成了事實，這真是一件衷心感覺愉快的事。

可是幾月來，爲着鞏固本刊的基礎，充實本刊的內容，對於經濟，稿件，編輯等工作，相當的感到艱辛。但一種到這流弱底幼芽也能在風雨後茁長，這艱辛變成「慰藉」，眼見着理想的前途向我們會心的微笑。在這裏除了十分虔敬的感謝協助我們的朋友和寫稿的作家外，我們應當更加淬厲，特別努力，用副各位朋友的盛意！本刊雖然編好了，在這期的內容上，與我們理想的目标，不可諱言的尙差着相當距離，自然在第二期絕對地盡我們可能去克服這一些缺點，使愛好的讀者們得到滿足。

不過本期值得提出來的，爲馮來儀先生的「中國藝術對於近代歐洲的影響」一文，首先給一般陶醉歐化的人們一個當頭棒，並可以看出他的中心思想是十分正確，在文中不僅介紹中國古代藝術的價值，並且指出了中國藝術對於西洋各國發生影響的事實。文筆清茂，組織嚴密，引據尤爲豐富，實足以發揚民族藝術的精神。

陳覺夫先生的「敦煌莫高窟壁畫的研究」先敘述敦煌在漢代地位之重要成爲西方藝術東漸之轉運點，但初爲國人忽視，斯坦因等盜竊該窟所藏經典，以及近代藝人對窟之注意，並分別敘述魏、唐、宋、元、明、清之人物圖案，鳥獸等，考據研究極爲詳盡，可見獨具心得。

其他如洪毅然先生的「人生藝術」別有見地。郭乾德先生的「如何認識藝術」引據事實，將藝術從新估定立論十分精確。王白與先生的「藝術人材之培育」針對着現有的藝術教育而言，頗值得一注意了。

最後我想應該聲明的，願將這刊物，做我們藝術工作者與藝術研究者的嚮向園地，對於她的成長，甚希望大家的扶植，更盼望讀者們及藝術界的朋友多多批評與指正。

經四本
中華刊
郵政圖
登記已
認爲呈
爲誌請
第一主
類審管
新聞查
紙處機
類審關
西查登
川郵證
政理局
管執
理照字
局執照

大道信託公司

特約部

地產部

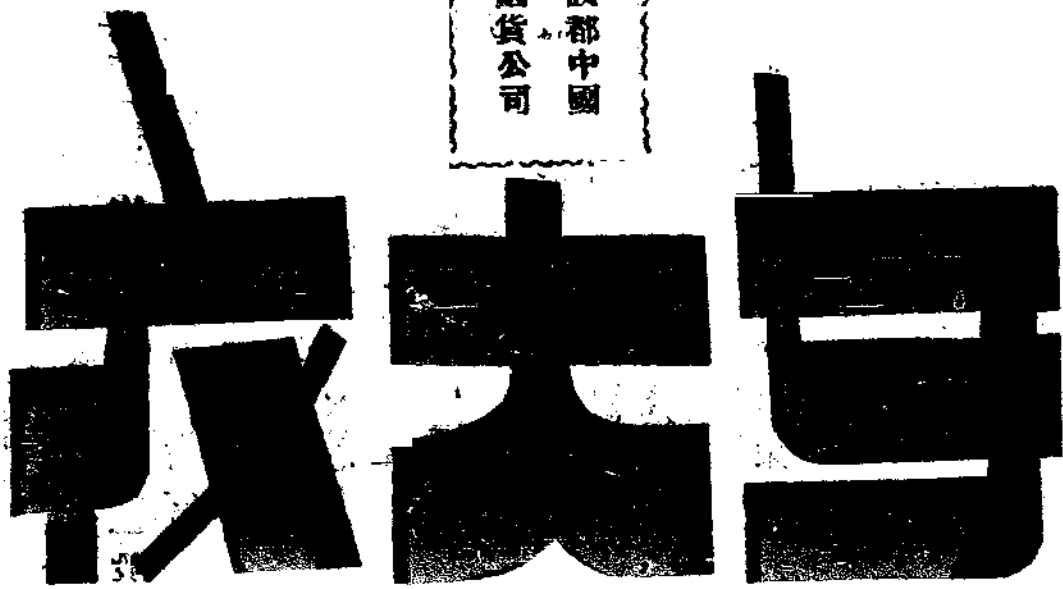
代客買賣
代客徵求
取費低廉
手續簡便

大騰空出售
批發獨院
無糾紛
手續簡便

地址：春熙路西段電話三三四六號

號號

成都中國
國貨公司



本刊零售
士報紙每册
粉報紙每册
玖拾元

樣式化美的新嶄

料呢毛絨的良純