

17 JUL 1937

# 青年藝術

又一套

繪畫雕塑建築  
應用美術

西	畫	連	木
洋	家	續	刻
美	康	圖	作
術	斯	案	家
家	他	製	法
人	堡	作	復
名	百	法	爾
辭	年	檢	斯
典	祭	討	基

## 第五期

廣州青年藝術社主編

中華民國二十六年七月一日出版

國立北平圖書館藏

## 第三回全國木刻流動展覽會徵集作品簡則

一、徵集全國現代創作木刻，內分三種：

1. 單幅的創作木刻

2. 連環木刻故事

3. 書籍的木刻插圖

二、徵集期定為廿六年六月十五日至九月十日正。

三、參加作品請依期直接掛號寄到上海環龍路十四號一般書店轉上海木刻作者協會收

四、本屆展覽會決定分華北、華中、華南三個區域同時流動，故參加的作品每張須印出三份，同寄到上述地址。

五、作品內容以含有現實性及民族意識為主。

六、參加過第一、二兩回全木展的作品，不再展覽。

七、作品須係手印，機印者概不展覽。

八、作品須經一度審查方能展覽。

九、參加作品數量不加限制。

十、參加者須繕寫一較永久的通訊處。展覽完畢作品由上海總辦事處分別寄還。

R  
905  
125

# 新新土園

期 五 第



版 出 日 一 月 每



# 青年藝術

第五期目錄（七月一日出版）

黑人雕塑

李慰慈 二六

法復爾斯基

樽譯 二六

關於連續圖案製作法的檢討

鄭可言 二四

批評雜話

洛平 二



康斯他堡特輯

康斯他堡百年祭

關於康斯他堡

康斯他堡的風景畫



秦素 三六

杜金 三六

李樺 三〇

印象派技法的反動

任漢真 三〇

圖案講話

李慰慈 三一

西洋美術家人名小辭典

李慰慈 合編

636352

---

---

## 本刊啓事

本刊全年共出十期，定八九月份爲休刊期間。從下月起暫與讀者告別，十月照常出版。敬希注意。

青年藝術社啟

---

---



面具雕（骨質）

# 黑人雕塑

李慰慈

## 一 引言

雕塑雖不是黑人藝術的全部，但最能代表黑人藝術特質的却不能不推雕塑。

在非洲的廣濶地面間，純粹黑人藝術的分佈區域，嚴格說來只有西岸沿着高歧恩與低歧恩（Hautes et Basse Guinée）一帶，北及於塞內加爾（Senegal）與比屬剛果（Congo-Belge）而已；因為北非一帶殖民區，早受歐州地中海文明的洗禮，東非方面，假如說有藝術存在的話，則又完全受

着同教氣氛所包圍。而實際具有黑人本色的藝術，只有在西岸一帶可尋。

西岸的地域較爲保守，黑人原有之風俗習慣亦較爲顯著。藝術是社會的產物，也是社會風俗習慣的反映。黑人社會盛行躡足舞；且舞時必帶上各種面具；因而爲適應社會之要求，就有「面具雕」產生。黑人信奉魔術，且作法時必用「人形像」；因而人形像在黑人社會中就普遍地存在。

文化程度較爲單簡的黑人社會，根本就未說到「爲藝術而藝術」的問題，他們所作的「面具雕」，「人形像」等，目的不外是供給社會的需求；但我們知道，人類的「愛美本能」與「創造本能」，在無論什麼方式之下，一有機緣，就會借端向外開展的。「面具雕」與「人形像」在相當條件之下，也就給黑人以發展創造本能的機會了。

研究一個民族的藝術，本該總合地而又局部地都兼顧到；因爲一民族的藝術自然有着其大體的通共性，而同時也有着不同的地方性。但對於一個被發掘不久的民族藝術，地方文獻，人類學上的專論，實物標本等必須的參考都殘缺，就是世界的專門學者，研究起來也感困難。這篇只根據幾本參考書來寫成的貧乏文字，自然更不敢發生若何不量力的妄念，只望能粗枝大葉地塗出黑人雕塑的一面輪廓，引起藝術同好一者的眼光，移到這片不大爲人注意的角落便了。

## 二 較古的黑人藝術



想尋出一個民族的藝術來路，少不免要從最古的藝術品本身去求實証。然而，經過確實考証的黑人古藝術品，幾乎說得上絕無僅有。就是在西姆巴韋（Zimbabwe）所發掘的帶座鸞（？）鳥，便引得議論紛紛，結果仍然無從証實是那一時代的產品。被公認為最古的黑人雕塑品，有西拉厄雷俄內（Sierra Leone）地方的以一種綠色軟石（Steatite）所雕成的人像及獸像。這類雕塑似是紀念先祖的祭品。初由土人們在荒塚中無意尋得，土人不明來源，認為天賜之寶，於是當作神聖品看，再復埋在田間，以作豐收的祈求。離西厄拉雷俄內不遠的法屬基星杜古（Kissidougou），也發見有相類的小雕像，徵諸當地土人，亦沒有能說出其來源的。此類雕像上之服飾及作風，與近日土人所製的雕像完全兩樣。此外，在荷路巴（Ilorin）的 Ife 塚內亦發見有一種以陶土作成的人面雕。這大概就是最古的純粹黑人雕塑了。

### 三 伯寧的銅器

說到黑人的最古藝術，不能不提及伯寧（Benin）的銅器，伯寧的銅器是黑人藝術的一個特殊支流。此類銅器是以脂鑄的方法製成，一八九七年英國掠奪了一批回國，亦有散播於歐洲各美術館的。銅器製造得異常精巧，所用的脂鑄方法也頗複雜，若說完全是黑人的創造與發明，以歷史進展的程度看來，頗難令人置信。按一部份美術史家的推測，以為這是地中海文明於十七世紀最

初輸入高岐恩時留下的痕跡。當時伯塞皇的聲勢頗煥赫，且嗜於搜求華飾珍玩。一四八五年葡萄牙人入非時，由伯塞皇的協助，曾組織過一所類似學校的機關，製有各種石膏的浮雕及皇室所用的木雕柱等，且雕柱之上刻有戰爭，狩獵，或宮庭間的複雜場面。婦女，戰士，生人，死人的肖像均能刻出，亦有以各類獸像為裝飾，特別是豹，最為他們所樂用。但此類藝術品已盡量減輕了黑人的本質，與其說是黑人藝術，無寧說是歐化的黑人藝術為更妥。由達荷美(Dahomey)至剛果沿海一帶，常可遇見此類歐化的藝術珍品。伯塞銅器似亦屬於歐化藝術品之一類。

歐洲對於西非藝術的影響，彷彿曇花一現，到底此時冒險到西非開拓的白人不過寥寥而已，勢力並不深厚，加之後繼無人，轉瞬西非的藝壇便回到自然狀態了。

#### 四 黑人藝術進展的情形

一個民族的藝術進展，自然與他們整個民族的其他方面都有密切關係。黑人藝術進展的途中，却遇到兩重顯著的礙力：一是古藝術品的失傳，一是不公開的傳授。

古藝術品失傳——古藝術品的失傳，就無從借以往而策勵現在與將來。失傳的原因有因材料的不堅實，如木雕一類，往往因風雨剝蝕，虫蛀，焚燒等而至毀滅。但堅如銅雕的古藝術品，土人因沒有保存古物的觀念，又往往被溶解來翻製新品。又如魔教等造像，因一神教等侵入，文明



用具（象牙質）

的白人亦不知幫忙他們焚去多少。總之，自然有自然的摧毀，人有人的摧毀，把本來已經貧乏得可憐的黑人古藝術品弄到更加可憐便了。

不公開傳授——黑人的沿習，製造各種雕塑的人是有特權的，且採取的又是學徒的傳授式，沒有公開研究討論機會，在進展上自然大受限制了。

如伯寧製造銅器的時代，是用徒授式的，當地君主並規定每學徒的一個長時間的練習，現代荷路巴地方製造木雕，也一樣的採用授徒式，權操於部主手上，由部主以權授於某家族或某部團。如在卡美隆（Cameroun）平原一帶，木雕的製造亦採用父傳子，子傳孫的家族傳授式。在

烏盧亞（Uluha）所有紀念各部長及酋長等像造的特權完全歸 Pwaha Mulumbo 集團所包辦。在剛果南部的巴松什（Bassonges）所有祭禮的面具雕底特權則屬於 Bena Mhassas。

他們每一藝術家都是襲繼者，不但技法得自師傳，連思想宗教也得一脈相承下來。

## 五 黑人藝術的魔教說

不錯，黑人一切思想的導源離不開魔術，他們的唯一信仰亦只有魔術，魔術在他們整個生活中所佔的地位是特殊重大的；因而在藝術上所佔的地位也特殊重大。他們的主要藝術雕塑，就以魔術的造像居多，無論「面具雕」或「人形雕」，大半或幾乎全部都離不開魔術的關係。黑人藝術的來源似是可由魔術而說明了。

我們並不反對以魔術來說明黑人藝術；但我們尚感到還有補充的餘地。單就魔術的觀念來說

明黑人藝術，未免有點過狹了。

## 六 黑人藝術的裝飾說

愛美的觀念在黑人社會中並非不存在；雖然他們還未應用到何種理論來說明他們的美學；但他們在實生活上確已流露着愛美的本性，並且把藝術的價值提得非常高。

在比屬剛果，雕塑家的職業是被認為



以殘缺的手作裝飾之用具(木質)

高貴的職業。在卡坦加 (Katanga) 如斧狀的裝飾雕塑品，亦只限於有聲望的人才可掛在項間。其他每村鎮之中，總有一兩個雕塑家是專做裝飾品的，以象牙或木雕成各種小雕像，一般的土人都懸在項間或套在臂上作為美的裝飾。(其中有些帶有符咒作用的；但亦有純為美的。) 在卡美隆，更有因精於雕塑而被舉為部長等頭目之職。

頭目們的勳章及各種刻滿華飾的用品，固然是說明黑人愛美的好例。就是一般黑人們所用的鼓，家庭用品，甚至簡單的廚具，刀把，飲具，扣針，梭子，枕，梳，烟斗，線筒，室柱，門樓，舉凡一切可雕可刻的品物，都無不雕有浮雕或圓雕等圖飾。在這方面看來，我們亦不得不承認黑人藝術中亦有着愛美的天性底表現；就是以愛美的天性來說明黑人藝術又似無不可。

但本文開端時已經說過，黑人的社會還未說得到什麼「為藝術而藝術」的問題。且人類的愛美天性也不能憑空流露，它必然在社會制度的條件之下而滋長。魔術的觀念既是黑人思想的重心；因此黑人有愛美的天性是事實，黑人藝術在魔術的條件之下開展也是事實。

#### 七 黑人藝術的象徵內容

「美」的問題，不單是滿足視覺的問題，而是整個民族的靈魂底表現，這是沒可否認的。雖簡單如幾何學的圖形或幾根紋樣，往往亦有人類精神的寄托，亦有內容的含義。但這些無聲的語言

，是因時因地而異的，非萬能的美術史家，便不能不借助人類學的幫忙了。

雖單純如黑人的藝術，就是在純粹的裝飾模樣中，也含有本民族的特殊象徵意義。

如布上應用的「叉線」及「絞線」，通幣上所刻的半菱形等，均是表示「富有」的意思。麋鹿角的筒形表示「尊貴」。以人面浮雕作裝飾表示「念主」。眉目特長，手臂完整的人像，據土人自己說是表示「太陽」。以殘缺的手來裝飾的品物表示「有身分」。特別是巴庫巴人 (Bakubas)，常以不完整的手來表示「等級」，有一種棋盤式的方石，上面刻有殘缺的手的則稱為「家石」。傳說最初的約羅斯人 (Yolos) 舉行祭禮時曾被火燒去了手指，殘缺的手是有歷史意義的。其他的圖飾，自然尚有許多含有次要的象徵意義。如「人形像」中有紀念殺敵的「戰功」的。亦有象徵各植物，昆虫之神，且按每地方俗習而畧有出入。

部長所座的交椅，其中有些刻有歷史上的種種故事，不過這是少數，大部份是刻上各種獸類的形狀：豹，牛，猴，蛇，蜥蜴等類，內寓有圖騰教的神話意義。



人體雕 (木質)

## 八 面具雕

面具雕是黑人民族意識最濃厚的一種藝術。面具雕有單是頭部的，有附以足部的。在大體上，總是構成一個面具的形式。這是一種側重神似的寫實主義，與歐洲的側重形似底寫實主義剛好相對。且面具雕事實上有不能達到十分形似的兩個原因；一來面具雕不像圓雕似的有「三面面」(Trois Plans)的立體形，只具「二面面」。二來黑人所用的工具均是刀斧一類的粗糙工具，以大刀濶斧的技巧所製成的作品，自然與文明社會的一般審美觀與趣味不同。一般生存於較複雜的社會底藝術家，多少總認為我們的精神與意匠，一經寄寓到藝術品上時，便非牽連到造型美上的調和，均衡，比例，結構，變化，統一等問題不可。相反的，黑人藝術家的心目中只有一個單純的念頭，就是如何象徵他們的意思。他們對於事物的觀察，其實並不見得遲鈍。本文已經累次提到，黑人的藝術並不「為藝術而藝術」，他們在美的本身之外，還有一重重大的任務，就是怎樣象徵他們所信奉的意思。若果不妨多做些詞句，那麼他們的藝術就是「為象徵而藝術」。只要能強調他們



像紀念地方之美荷達

所信奉的，其他調和，比例……等美的問題便非他們所顧及的了。

### 九 人形雕

關於人形雕可分爲兩大類，一類是紀念先祖像，着意於面部表情，寫出安詳，靜穆，和善，莊重底神態。一類是作法時所用的魔像，黑人所信奉的並非什麼正直無私的主宰之神，而是各樣各樣的能作禍作福的魔。魔像的作者除盡量刻出魔的猙獰怪相外，更特別注意於作法的徵象，如作法者要刺傷仇人的心，那代表仇人的雕像底心就得搗爛一塊。

人形雕的外形，作者的目的既不求形似，自然簡略得可以。手足不全是常有的事，臂與腿看來彷彿一段乾腸，不具質量，更無所謂肌肉，兩手若作下垂式時，則連關節也乾脆取消了。身段往往長得利害，臂與身段的比例是差得沒有尺度的，腿與身段的比例，腿部短得更不成腿。再加上細長的身軀頂着一個大腦袋，這就是黑人雕塑大體上的特徵。

然而，在這些畸形的雕像中，確有其稚拙天真的可愛處。

我們雖不願曲說黑人藝術家的技巧是怎末圓熟得高明；但關於他們的表現方法與把握主題的能力也不願一概抹煞。例如他們作紀念先人的雕像時，他們能把握到最能喚起人們回憶的是面部表情，作者於是便把面部的表情強調起來，雖然其他部份是粗略得可以。至如舉行男子「成年禮」



(黑人習俗之一)時所用的雕塑，作者却機智地把注意力移於裝飾方面，把頭髮的處置，文身的花樣，牙齒，服飾，首飾，身分的標誌等特意誇大出來，企求撥動異性的情感。又如爲着恐嚇敵人或協助戰士威風的面具雕，作者就不惜用盡他的理想去誇張一切恐怖的醜惡形相。這種純真與坦率的精神，就是提倡原人藝術的文明人效法也效不來的。

## 十 尾聲

總括地說：黑人雕塑固然是適應社會要求的產物；但同時亦是達到相當成功的理想化或可說是「神似」的藝術品。培根曾給藝術下過一個根本定義，他說「藝術即自然加上人」。黑人雕塑的主要題材，面具雕或人形雕，不外是人像及獸像，「人」或「獸」不是自然以外的什麼，但黑人所表出的人與獸却又明明通過他們的稟質的，有意或無意地便透露了「自然加上人」的融和。

## 法復爾斯基 (Nadimir Favarsky)

傅譯

——現代蘇聯木刻界的主導作家——

法復爾斯基這名字在蘇聯藝術界是很有名的。提到他的名字時人們的腦子裡不但會跳出他那些燦爛的創作技巧，而且又會記起他那些嚴格的藝術上的信條，他的特殊和嚴格的創作方法對於青年木刻家青年畫家和雕刻家的影響。

現在，他在很長時期的創作行程和十六年革命之後，他產生了很多最優秀的作品，我們很容易可以分析得出他何以這樣地得着大眾的愛戴。法復爾斯基的創作的過程不是光澤和幽靜，他被各種怪異的閱歷所吸引，但是他總是會回到他自己的創作的泉源。

法復爾斯基是蘇聯藝術界最獨創的藝術家之一；他創造了他自己的方法，現在有很多青年藝

術家如 (Goncharov.) 岡察洛夫，(Deineka) 登內加 (Kukrinikaj) 庫克銳尼斯西，(Oaistova) 奧丁沙法 (Zelensky) 塞利斯基都學他的方法。

法復爾斯基從未停於靜止狀態中；當他已經進了一步，他再也不會退到原來的位置的，他的腦子是完整同時多變化的，一見到他的作品我們就可認識，雖然，他的每一件新作品都是新奇的，法復爾斯基的作風是尖銳的，其中沒有一條多餘的線條，畫中主人翁的主要形態動作，和物與人的內部關係，都是十分完整而又生動。

法復爾斯基作品中最好的就是文學中的典型和活人的像。畫中模特兒的特性往往和別的人或物起衝突，他總是用着簡單和尖利的形態去表現他們，法復爾斯基近來轉向到舞台並不是完全偶然的：他的書籍插圖都已經過記錄者老練的手所細心地量過的。讓我們來回想尷尬可憐的司巴加，一個愚蠢的退伍軍官，他和一個恬靜的女子，兩隻大蒼蠅說着話。果戈理小說中太蠢和太固定的世界的象徵，比這更合適於果戈理的插圖是難以想像的。他可以產生梅里美 (Merime) 小說中的解放了的唐璜 (Don Juan) 和「除夕」裡的白衛隊，他有同等的古典的確信和簡明。法復爾斯基是人像畫家，心理學家；他的最好的作品是杜斯退益夫斯基 (Dastogoushy)，萊蒙托夫，(Lermessn Lau)，哥德，梅里美，但丁，(Dante) 等的(回想)人像；還有巴巴諾伐 (Babanava) 扮幼



捕鯊 法復爾斯基作

的角色，勃羅歇(Blucher)遠東紅軍的總指揮。

當革命的時期，法復爾斯基由抽象的理論計劃者一躍而為描寫血肉的寫實者，勃羅歇和他的軍隊就是個例。然而他以前的作品在當時也是現實主義的。他的第一件重要的作品，法郎士(A. France)的，「可捏得方丈的見解」中的插圖，就可表明蘇聯的藝術在革命之後已經跨了一大步。在這個作品之中，法復爾斯基用一種新的方法繪插圖，完全放棄革命以前的近於裝飾和不動的美學方法的插圖作法。書中的每章的主要部分都被畫出，我們可以說從他起，纔開始把的內容變成畫，以前我們祇有裝飾畫的美術。

法復爾斯基的新方法在蘇聯木刻界是很重

圖的，而且許多木刻家都採用他的方法。木刻的獨立的語言，注重木料本身，利用原料，從此單薄地無聲地成立了。

二十世紀法國「左派」藝術曾統治過法復爾斯基初期作品，對於他續後的作品更甚。他的插圖決斷爽快人和他們的動作，都是乾燥的，算學方式的，不管表現得怎麼有力，還是和現實生活離得太遠的東西。

但是法復爾斯基能夠戰勝他自己的抽象的傾向。他的猶太故事路德(Ruth)是個證據，這是他改變作風以後的作品。由於它那種精細的，有力的集合的史詩的解釋，由於它有流動的線條，和無疵的正確的高度技術水平，全體被銀色所籠罩這木刻在法復爾斯基創作中佔有很重要的位置，在他這時期的所有作品中，祇有在普式庚的「可樂娜的小屋」的書邊上所估的簡略幽默插圖可以和以上所說的作品媲美。

然而這種太平靜的史詩作風也該放棄。誠然，在這藝術家的創作中，現實主義的具體性很快地出現了，對於個性的描寫也更強化了。簡明的和具體的作風，最後，在法復爾斯基後期的作品中結晶，例如在梅里美小說中的插圖，「革命的年頭」，給了十月革命和戰時的共產主義大概的和象徵的表現，最要是杜斯退益夫斯基的「回想」畫像和托爾斯泰的「動物的故事」的插圖，銀色



「動物故事」(托爾斯泰著)的插圖

的畫面變成了尖銳的黑白對比，司巴加 (Ssonka) 3930—31—「艱難的時期」，狄根斯和萊蒙托夫 (Lemontov) 1931，史巴斯基 (Spassks) 的「除夕」。1931—1932 這些插圖都表現他的真正現實主義。

同時，法復爾斯基的別的特點——紀念式的作風 (Monumentality)——變得更明顯。這位藝術家是整個地向這個方向進行着的，他最近的作品像哥德

(1932) [E] 諾伐 (Bahanosr) (1933) 勃羅歇和 S.F.E.R.A. 都是木刻當中紀念碑式的例，在一九三二年法復爾斯基開始在博物館的樓梯上畫名為「對於母親與孩子的保障」的鮮畫，在一九三三年作莎士比亞的「第十二夜」於莫斯科第二戲院這藝術家由木刻而過渡到紀念畫很自然也是很合理的變化。他已經完成蘇聯紀念畫中最重要的一部份。最成功的是他在進門處畫的，構圖和色彩同等精優，主題是社會主義，社會在建設時期的兒童教育。用他日常的輕快和簡明的作風作成，這與我

們公認為到社會主義的現實主義藝術途中的最重要的成就。

最後，是劇院：沙士比亞的「第十二夜」，意大利文藝復興時代的充份的陽光和空氣，戲劇方面和寫實主義同時的勝利，戲台上佈置和人物的結合帶來的無條件的確信。不但這些演員在表現奧齊諾(Orsino)和薇奧拉(Viola)的熱情，道培先生與馬利亞的愉快，

背景也在「演」當時城市的情形，幕也在「演」文藝復興時的建築的牆和客店裡的架子，不用說還有從上面降下到奧利微亞花園裡的畫着樹的屏風，每一件小物件都「演」着，表現愉快的和明朗的佳節氣氛，這是蘇聯最偉大的藝術家之一，法復爾斯基，懷着最高熱誠所作成的。

譯自“Fine Arts of U.S.S.R.”英文版



女優巴巴諾伐飾一男孩

## 關於連續圖案製作法的檢討

鄭可

這篇文章我好久以前就想動筆寫的。因爲在展覽會裡往往看到題爲「散點圖案」的連續模樣，遂很想知道這種散點圖案的製作法。所謂「散點」，起初我就不大明白。「散點」也許會令人想起 Point 這一個字，但如果就是指作爲圖案最基本的要素之一的「點」(Point)而言，那更使我懷疑着爲什麼國內的談連續圖案者祇在這「初步」裡兜圈子。照我所知拿 Point 做成的圖案是屬於幾何形圖案之一種，結果產生不出什麼美好的模樣。我雖是這樣懷疑，但相信所謂「散點圖案」斷不是這麼簡單的一回事，然對於這個從未聽見過的名辭和製作法，我更存一顆檢討的熱心，在這里讓我提出一些意見吧。

由「散點」這個名辭而引起我檢討一般人製作連續圖案的方法的興趣。關於他們的製作法，我



終於在陳之佛編的「圖案法ABC」(世界書局版)上得窺全豹了。在連續圖案的部分，其製作法他分出下面三種：(一)散點模樣，(二)連續模樣，(三)重疊模樣。照這個分類看，「散點」就是一種模樣彼此沒有聯絡關係地照着骨格(即預寫在紙上的格子)分佈着的圖案，而「連續」或「重疊」的模樣才是有聯絡關係的存在。現在未談及製作法的內容，先就名稱上檢討一下罷。

所謂「連續圖案」，在誰的想像中都會因「連續」而想到「聯絡」這方面吧。即是說，一種連續圖案，最根本的條件就是要許多同樣的模樣互相有關係地「聯絡着」，分佈着。而且「聯絡」就是一般藝術尤其是圖案的構成基本條件之一。斷沒有一種佈滿了散沙似的模樣的圖案可說是好的圖案，尤其是不能叫做連續圖案。依此見解，我以為「散點」這個名稱是萬分的不妥，而且依照他們的作法，也斷不會產生出一種好的連續圖案。在我的見解，連續圖案的畫面構成不管複雜或簡單，其上面各個模樣一定要彼此「聯絡」是最重要的條件。所以退一步說，連續圖案的分類，祇有「連續」及「重疊」是合理的，「散點」就是一種錯誤的理論。

再看看他們製作「散點」模樣的方法吧。根據陳氏的「圖案法ABC」，「散點模樣」之作法可分為自一個散點至十一個散點。如二個散點的作法，「先將已定一完全紋面積縱橫等分之，劃分四個小區間，然後在左上和右下或右上和左下的兩小區間內，以適當的方向和位置，各配置一個資

料(意即花紋)，便成二個散點的圖案」(前書五十二頁)。

這裡我們馬上發見了這樣的作法犯了一個絕大的毛病——缺乏「聯絡」。事實上由這樣作成的連續圖案，不管畫面上是複什到十一個散點，也是彼此不相干，也不能勉強去找尋彼此的關係的。爲什麼呢？因爲照這個方法做祇能設計出一個「單獨模樣」，把這個單獨模樣機械地依序排列在全部骨格上，那麼，當設計這單位，即在這四個小區間內排下兩個資料時，是無法憶付到全圖案連續後的結果的。即使作者刻意地找出各個單位間連續後的結果，因爲製作時祇能看到一個單位，好結果也不能具體地獲得。因此，在事實上就不能超出這種不良製作法的限制，做出來的「散點連續圖案」便十之八九陷於缺乏「聯絡」的大毛病裡了。

爲着要着重各個單位間的「聯絡」陳氏便另外舉出一種「連綴模樣」的製作法。(因此反証所謂「散點模樣」是意識地撇開「聯絡」的關係，而以爲「連綴模樣」才有「聯絡」關係存在的，奇哉！)試看他的連綴模樣的製作法：「先定單位區劃，置任意模樣於其中央，再將中央直切之分爲二區間，右區間和左區間的位置任意相交換，在中央部填入模樣，再在橫方向切斷之，把上下位置交換，於空白部分填入模樣，交換其左右位置，再在其空白部分填入模樣，把上下位置交換之便成連綴模樣」(前書六十九頁)。

够了，這够使讀者摸不着頭腦了。像這樣使一些模樣彼此有關係地分佈在一定的格子上，就要把一個「任意模樣」先分開做兩份，既將一半各分在左右兩區間，復把「任意模樣」橫切之，又將一半各分在上下兩區間，然後再以另一模樣填密其空白部分。反復要經五層繁雜的手續，製作時也夥萬分困難了。而且因模樣的機械地被連綴着，作者不能隨意自由去支配，縱偶然可能做出一些好結果，但壞結果還是意中事。作者不能控制與支配自己的作品祇能聽天由命似的，畫好一個「任意模樣」，照法製作，以規其必然的連綴後的效果，像這樣的製作法，不是藝術的而機械的了。所謂「連綴模樣」似能挽救了缺乏「聯絡」的大毛病，然而他的製作法，也就繁雜恣蕪得真可以了。

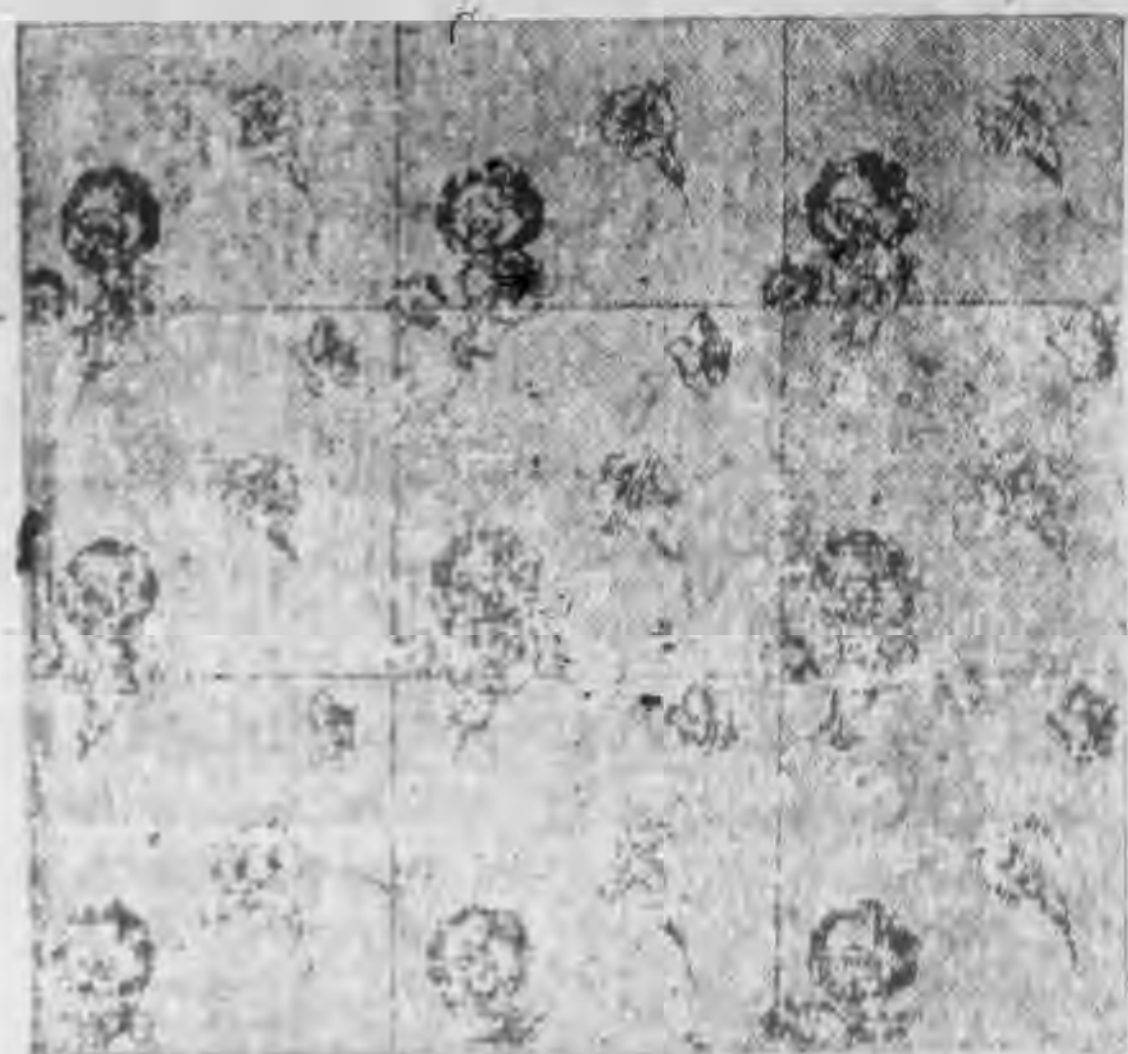
關於連續圖案的製作法，這裡舉出一個方案：

首先我們認定舉凡圖案，尤其是連續圖案不可缺少的特質是：聯絡，變化，節奏，調和，均衡，對比等。爲着要不祇獲得而且發揮這幾種特質，作者在製作圖案時就不能單從局部着眼，應處處注意到全部，因爲這些特質，是指全部連綴後所得的效果而言的。我們既不能機械地處理模樣，盲目地使達到無從把握的效果，所以這裡舉出的製作法，最大目的是使作者能自由支配其模樣，依其藝術上的修養以達到這幾種特質之獲得的。

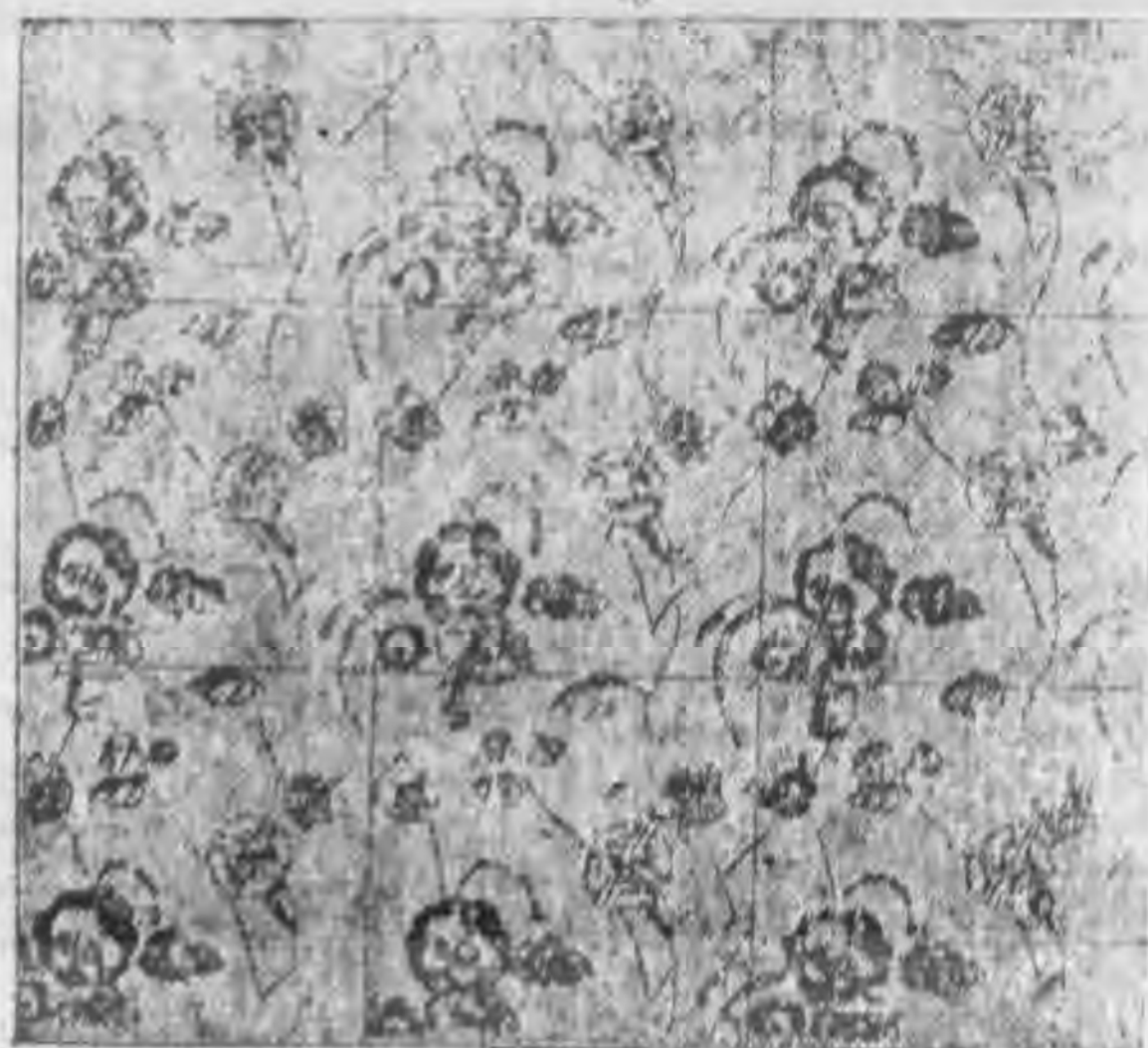
爲着要求模樣間的聯絡，我們不能單做出一個單位模樣，機械地排列在其餘的格子上，因此

「散點」的製作法，根本與此不同。製作者先在紙上畫出九個格子（不管正方，長方，或其他可連續起來的格子），在最當中的那個格子裡，依照該圖案的用途及實施上的種種條件，計劃出一個模樣，這個模樣，便照樣的寫在其餘八個格子裡（如圖）。現在要看看，排列的結果，太單調嗎？失聯絡嗎？缺乏曲線直線或什麼變化嗎？再依自己判斷出來的缺點，設法補上另一些模樣分畫在九個格子的相同位置上。於是看全體模樣排列在九個格子裡（注意，九個格子即九個單位的連續，也即全體圖案的一大部

(一)

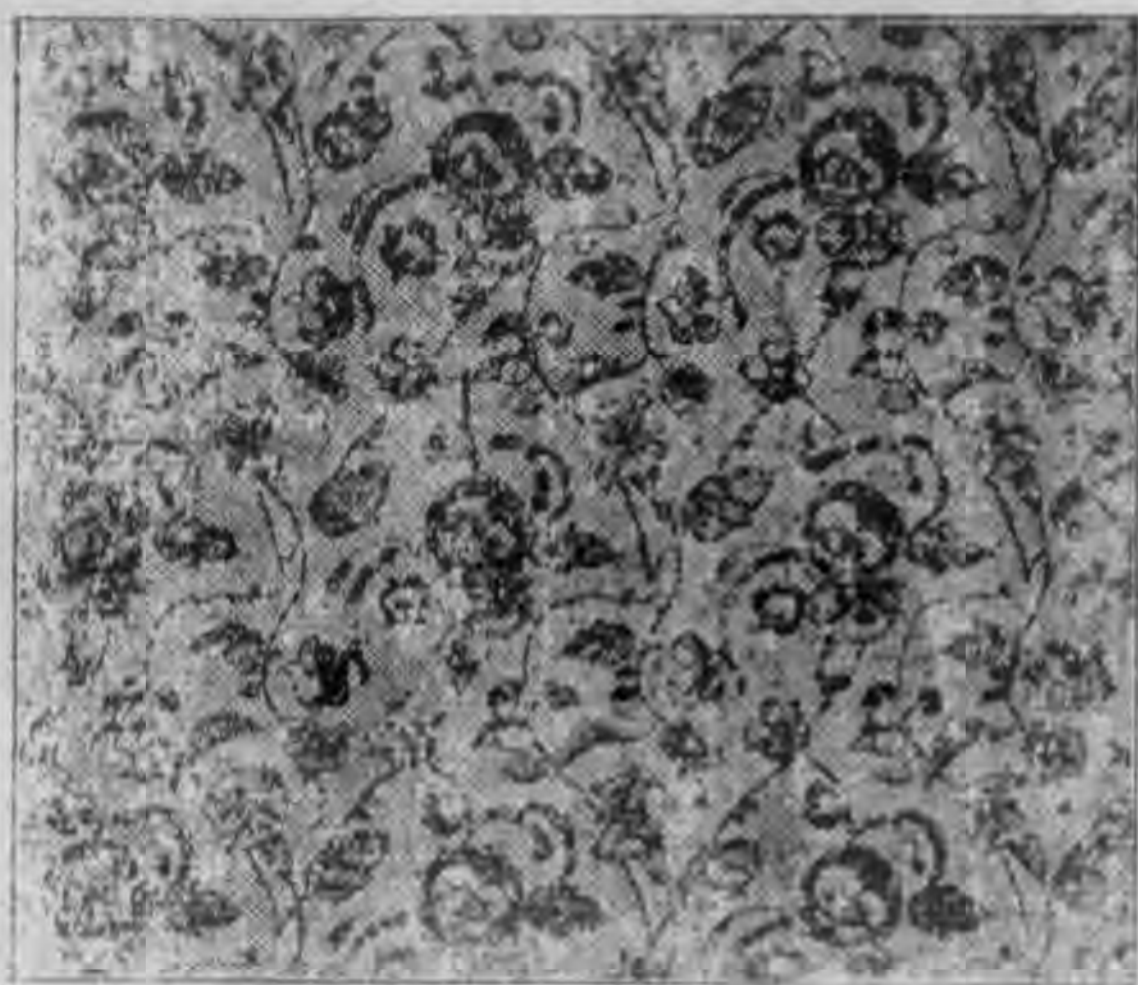


(二)



案的一大部

(三)



分)是否已獲得聯絡，變化，節奏，調和，均衡，對比的效果，照這樣逐步改至最完善的境地爲止。

但上面的製作法不過是個草圖，這草圖不必十分齊整地畫出。有經驗而聰明的圖案師在草圖的九個格子，連模樣的正權花紋都不必畫出來，祇用一個什麼形什麼線畫在各位置上，以觀其聯絡的效果，待各形，各線，及他們的位置都決定了以後，才把這草圖正權地在另外的紙上畫出來。

草圖可以十分隨意去設計，作者有十分的自由去設計，作者能一目瞭然於他的連續後的效果全盤打算地去設計，因此這草圖實在是製作連續圖案的最簡便，而且最完善，最基礎的方法。照這樣製作出來的連續圖案一定沒有「缺乏聯絡」的大毛病，而且能達到有變化，節奏，調和，均衡，對比等要素的境地。不管是幾多個「散點」，也不管是「連續」或「重疊」都可用這個方法最簡便而最完善地製作出來。

在我想來，圖案製作法以愈簡便愈能收穫實效。像上面舉出陳氏的連綴模樣的機械的製作法，又要先把模樣破碎，又復連綴起來，左右上下反反復復地把半邊模樣移動，非弄得製作者頭昏不止，而且得不到全盤打算的效能，致使連綴後的模樣作者不能自由控制。

彼此都是以做成一個連續圖案為目的，祇就成敗得失上着想，我希望目下從事圖案製作者都能比較地去澈想一通，在每個人的實踐上，自然發覺到兩個方法的缺點與優點的。可是我所舉出的九個方格的自由連續的方法也不過是一個方法而已，沒有強人依從的道理。

本刊請：批評，介紹，交換

# 批評雜誌

洛平

## 一·一面鏡子

批評是一面鏡子。藝術家需要批評，恰像我們需要鏡子。

鏡子把我們的樣子照出來，批評把我們的藝術加以評定。沒有人咀咒鏡子，說它照出自己的缺點是假的，却沒有人好好地接受批評，說它指出自己的缺點是真的。這裡面有個道理：

因為鏡子是一種物質，批評是一種行為。人可以反對行為，却不能反對物質。所以批評是一種活的東西，可以行善也可以行惡，在自尊心強大的藝術家看來，批評祇是一種壞東西。

## 二·一位醫生

但批評家可說是一位醫生。他有診斷藝術思潮，評定藝術作品，而加以指導的責任。

可是，醫生常常得人信仰，批評家祇博得人罵倒。不管批評家診斷得怎樣精確，藝術家沒個自承爲病人，批評家開出的方子，是誰都不肯喫的。

然而，批評家畢竟是藝術的醫生，病者縱有怎樣頑強的自信，方子還得開下去的。

### 三·是否對立？

那麼，批評家跟藝術家是否對立？答案是「不」，但實際對立還是對立。

然而批評家要怎麼辦呢？最重要的還是先講講自己的本領。一個有本領的批評家是一個高明的醫生，博高的學者，而且是一個精明鍊達的導師。你的缺點無可掩飾地給他暴露出來，你的途徑正權地給他啟示着，當你的心不能不折服的時候，對立便給消滅，而批評的價值成立了。

所以，所謂「對立」，並非批評本身的不是，却是批評家自己弄出來的惡果。

### 四·好的和壞的

一個壞批評家簡直是一個糊塗的庸醫，他不會造福藝術，却摧殘藝術。

壞批評家藉批評爲工具，好似庸醫借藥材去愚弄病人一樣，他對他人的藝術惡意地謾罵。庸醫目的是斂錢，壞批評家目的也許不是錢，而不懷好意，不負責任地存心罵人，好使人啼笑皆非而自鳴得意的比比皆是。這樣的批評是有害的。



好的批評家就是一個好醫生，他的心是「爲他」的，他具備一切豐富的修養，他批評你不會使你反感，因爲他沒有罵你，祇是良友似的箴勸你，指導你，如果你相信他是善意而加以考慮的，你便會反省一下，於是批評的力量在你的心裡作用着，批評的價值也就成立了。

總之同是批評，這里分出好的和壞的兩方面，自然我們祇高揚好這方面的

#### 五·消極的和積極的

就好的方面說，批評的性質也可以分爲消極的和積極的。前者以暴露爲主，後者以建議爲主。我們以爲一種好的批評，這兩方面都要兼顧到的。

即是說：批評的目的要指出藝術家的缺點，和高揚藝術家的優點，但批評的目的更要指出一條應着軌道時，好領導藝術家去走。批評不能單做成一個破壞者，同時要做成一個建設者。它消極地去揭發一切短處，長處，更須積極地在藝術上建樹一個主流，思潮的動向。

#### 六·原子的主宰者

藝術的思潮是怎樣形成的？是由時代環境的激盪形成的。誰先去感覺時代環境的激盪？是批評家。

批評家有領導時代思潮的權威，因爲他們都是先覺。批評家從哲學，歷史，政治，經濟，以

及一切學問去觀察作爲上層建築的意識形態底藝術，他老鷹俯瞰大地似的清楚地看出這個時代的動向，就以其見解去批評當代藝術，領導藝術家的眼睛走前許多步去看清自己要走的道路，這時，批評就成爲推動藝術思潮的原子，批評家就是這些原子的主宰者。

原子的主宰者領導藝術使之進步。

#### 七·如何才能進步？

何謂進步？進步就是走在時代前頭的意思。

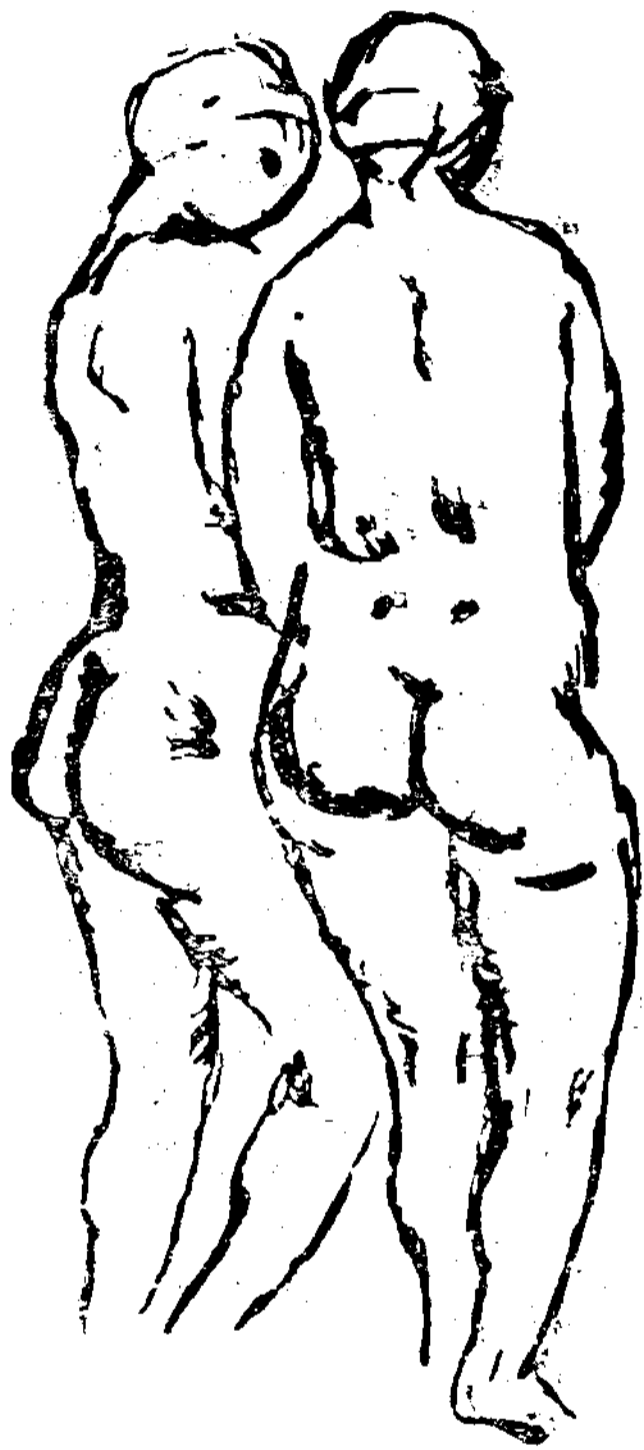
如何才能進步？需要許多好批評家的努力，指出一條時代的坦途讓藝術家走。

時代永遠不停留地轉動，因此「進步」也新陳代謝地演着，所以批評在每個時代裡都不絕地需要。沒有批評，藝術——也許可說文化——就停留在某一階段上進步得很慢，也許更有走錯路線之虞了。

#### 八·我們需要好醫生

藝術家是否病人，這個問題不必加以考慮，我們以爲一個醫生是需要的。

批評家這個醫生，他不一定祇能醫病人，對於健康者也負有指導之責的。我們時常都要健康，所以時常都需要這位醫生。



素描

MAILLOL作

但是，無疑地，目前批評家與藝術家常是對立，這個現象是不可樂觀的。大概因為一個好醫生還未出來問世，而壞醫生却充斥了市糲。這是無可如何的事實吧。

目前藝壇上滿目污煙瘴氣，自然這是沒有好醫生診斷開方的原故，但也許是庸醫太多胡亂下藥的結果。所以我們正逼切地盼望有真正批評家的降臨，自然我們所需要的祇是好醫生呀！

## 康斯他堡特輯

蘇福克  
索素撮譯

316

### 一 康斯他堡百年祭

不列顛民族大概是世界上唯一的能够自謙民族，其他的民族往往對於本國的大人物（或者實在並不大）都盡量地向世界宣揚，獨是英國對於自己人就不肯信仰，不然爲什麼我們既有何加斯，（Hogarth），布雷克（Blake），柯克斯（Cox）康斯他堡（Constable）科特曼（Cotman），忒納（Turner）等輩，在世界藝壇上還甘願接受一個無足輕重的次要地位？假如不是英國民族生性自謙的話，那就太費解了！

假若康斯他堡生爲法蘭西人或意大利人，本年四月一日的百年祭，將不知嚴重地擴大至若何田地呢，然而，康斯他堡只是一個英國人，而英國却是莫內（Monet），或賽尙（Cezanne）的世界！（譯者註：莫內與賽尙是法國畫家）

其實康斯他堡在美術上的地位不僅是一個成功畫家而已，他在繪畫的技術上且有過大的貢獻，當印象派的大師們還未叫出什麼「外光主義」的口號時，康斯他堡所寫的風景早就着眼於大氣中「光的動盪」底趣味。所作 The Hay Wain 一畫，在巴黎是備受特拉克洛亞及其他許多畫家所推重的。

康斯他堡澈骨地是一個英國人，他的作品也是澈底地英國的。自然主然者的他，從不肯以過於繪畫的審美觀而破壞自然美，他以為一張畫即使得不到構圖的均衡而能獲得完滿的自然特質時，也是一張好的繪畫；因此他不愛作太露骨的公式化的構圖，寧願畫面保持一點自然的零亂，其實大致的動向是有的。至於康斯他堡所運用的清鮮色調，更是深具英國民族的高潔氣。

這回舉行康斯他堡百年祭的地方有：Tate 畫廊，不列顛美術館，Wildenstein 畫廊等，剛好湊到英皇加冕的盛典，遊人如鯽，康斯他堡的百年祭在英國也不算寂寞了。

× × × × × × × ×

釋者按：本文彷彿憤憤然的含有許多不平之氣，的確，英國藝術界對於康斯他堡一向是有点過於冷淡的，康斯他堡在法國藝壇收得的聲譽反而熱烈多了，難怪原作者英國人有此自嘲。本文載英國版「畫家」美術雜誌(The Artist)六月號。

離開薩德巴利 (Sudbury) 四千公尺的秀麗小村柏克荷提 (Bergholt)，一七二七年出現過千斯柏羅 (Cainsborough) 之後，一七七六年又產生了一位不朽的藝人，就是距今已死了一百個整年的康斯他堡。

康斯他堡的父親是個頗稱富有的磨粉業者，據說天的陰晴變幻，於磨粉業有着密切的關係，康斯他堡對於自然的愛好與觀察的深刻，家庭給他的環境也許不無影響吧。

在倫敦，康斯他堡會努力於多方的研求，他臨摹過累諾爾茲 (Reynolds) 的傑作；也曾致力於宗教畫的描寫，尤其是寫「基督降福」一圖最出名，同時也研究荷蘭風景畫家拉斯達爾 (Rijssd.)。一八〇二年康斯他堡開始在「國家研究院」第一次展覽，以後每年繼續出品，直至死的一年為止；統計起來，「國家研究院」陳列過的作品，共有一百〇四幅。起初的時候，大概收效並不高，因為一八〇三年康斯他堡寫信給他的朋友 Dunthome 說「展覽會的出品空虛得幾乎沒可教人駐足觀察的，尤其是風景畫的部份，空着等候偉大的風景畫家出現呢」。

於是一八〇四年康斯他堡便決意離開倫敦，孤獨地回到故鄉與橡林爲伴了，他說：「繪畫，在我只是抒情而已，何取何求。」從此他便留戀於故鄉曲折的羊腸幽徑，金黃熟的麥，蒼蔚的園



康斯他堡作

風景

林，教堂的鐘聲，茅居，溪流，磨坊，大小佃戶，或陶醉於果園的收穫，麥田之開耕，總之鄉民在大自然之下的一切生活都成為康斯他堡藝術的主要基調了。甚者草原的一角，一面破竹籬，或一束野枝，亦足以供給康斯他堡發揮畫興，自此康斯他堡已成為一純粹鄉景畫家了。而康斯他堡作畫的技術，自經繪畫在我只是抒情而已的思想一度自覺後，便大胆地擺脫了一切傳統的約束，從前虛心地臨摹累諾爾茲，克勞德羅明（C. Courain）魯奔茲（Rubens）的康斯他堡，現在却以全力追求自然的發見了。他看到夏日青蔥可愛的葉苗，一經朝露或雨水洗滌之後，色調也就青蔥得兩樣；他更注意到閃爍於烈日下的綠葉雖然背景相當明郎，但綠葉却

光潔得如片片的無色之雪，康斯他堡更體會到以薄塗的筆法不足以達到光的顫動感覺，於是他使用刀代筆，把厚厚的色層直接往畫面上堆塑，以收得光的效果。在當時這是康斯他堡的大胆嘗試，因此也就不時捱罵，招得「康斯他堡之雪」的譏諷，不消說，作品在英國就別希望有銷路了。但在法國的藝壇却不同了，康斯他堡大受法國社賞識，一八二〇年得巴黎沙龍的金牌賞。繼而馬內及「巴比仲派」羣起呼應，推康斯他堡為一八三〇年「繪畫之父」。總之，一向繪畫上所成爲懸案的「露天」問題，已給康斯他堡完全解答了。美術史上從此劃出了一個印象派「外光主義」的新時代來。

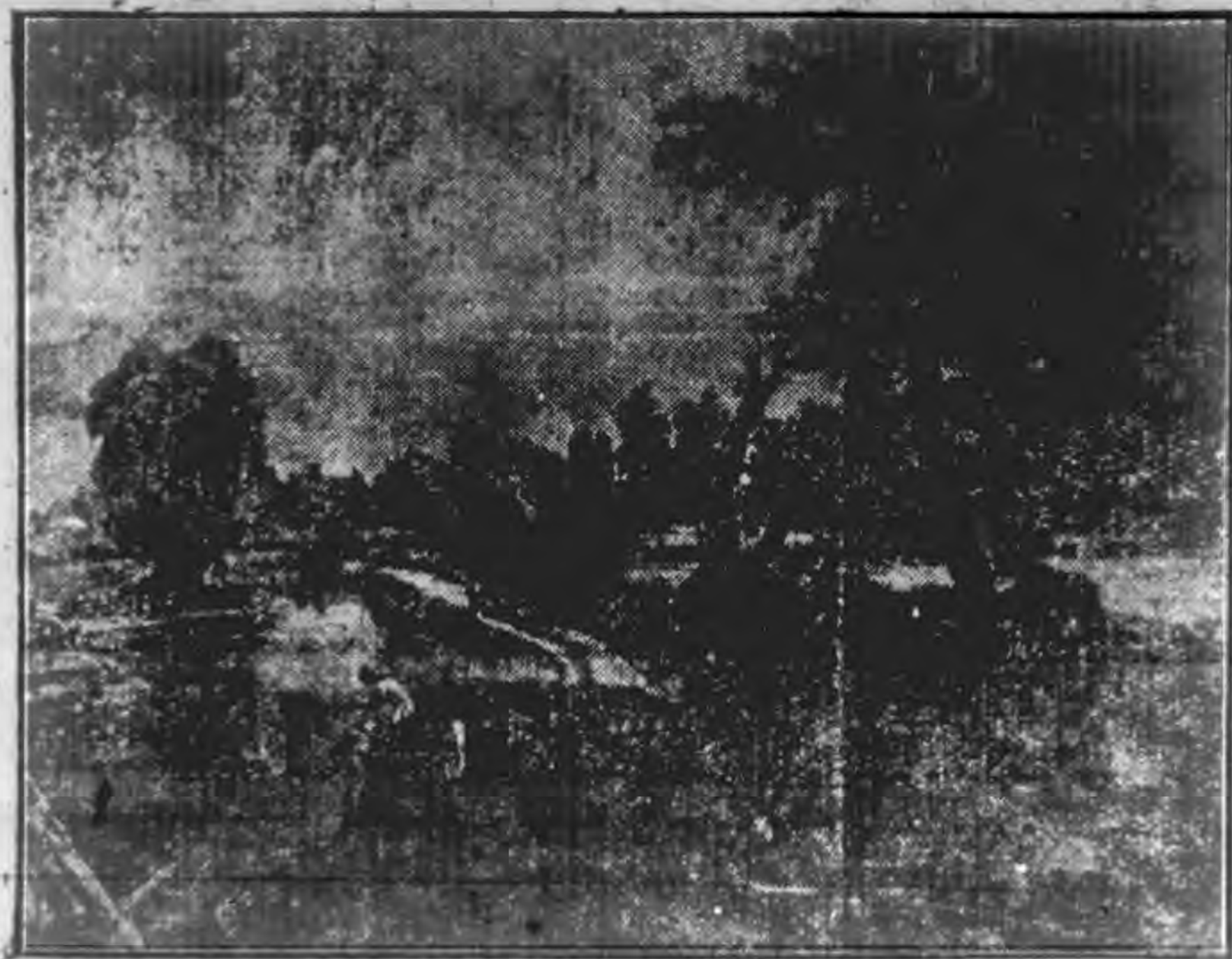
康斯他堡的作品，在倫敦國民畫堂保存的有：「麥田」，「谿間佃戶」；在南肯星吞美術館有：「蘇爾斯巴利教堂」，「蘇爾斯巴利草原」，「得達姆磨坊」；在柏林吞畫廊有「跳躍之馬」等名作。此外各美術館尚保有康斯他堡之女所捐送的油畫，素描，水彩，鉛筆畫等約共五百幅。

### 二二 康斯他堡的風景畫

禪 李

西洋自十七世紀後，才有風景畫。然十九世紀前的風景畫不過是風景畫啟蒙運動的成就。以前作爲爲皇帝貴族等肖像畫，宗教畫，戰爭畫的背景而作成的風景描寫不必說了，如與十七世紀荷蘭一派的與風景很有關聯的風俗畫，我們還未能把它算進純粹風景畫裡面。純粹風景畫是確立於十九世紀初的「一八三〇年派」的風景畫運動的。在法國集合于風藤堡村的一羣青年畫家們，以





康斯他堡作

風 景

哥洛 (Corot) 盧騷 (Rousseau) 爲首的這派風景畫家的運動，劃時代地把被看得無足輕重的風景畫底生命建樹起來，做成了今日風景畫燦爛園地的拓荒者。

然一提及了法國的一八三〇年派，我們就想到了生長於海峽那方的英國水彩風景畫家忒納 (Turner) 和這位我們現在來紀念的康斯他堡了。哥洛的風景畫運動，遠述十七世紀荷蘭畫派的遺風，已成無可置疑的事實，而直接受着忒納及康斯他堡的影響，更爲明顯。我們談及風景畫就得提到「一八三〇年派」，而提起，「一八三〇年派」就不會忘記康斯他堡的。

就康斯他堡的風景畫底特質上，我們在此地，試拿來談談吧。康氏的風景，對於「自然」的取材，結構及其他一般形式，跟一向的風景畫，甚至忒納的都不能作同樣觀察，看康氏的風景畫，明顯地使人感到「自然」的悠大，崇高，有旁的畫家所未達的意境。

一向的畫家處理自然的方法，多是爲着要表現一種自然的偉大精神，不惜把對象矯揉做作，使納入一種建築形的構成，君主的統一，務必使自然含有人間的屬性，於是寫成的自然是靜止的而且是人爲的，被剝奪了活生生的生命的東西了。在康氏風景畫上出現的「自然」可不是這樣，却呈顯着如自然一樣天真的面目，把「自然」從過去的人爲囹圄裡解放出來，從新置之於「悠大」的天地，達到「崇高」的境界。

康氏風景畫底「崇高」的感覺在樹木的描寫上最明顯地表現着。爲着顯出自然的崇高，所以在他畫上出現的樹木都是巨大的。在康斯他堡的畫上寫出縱橫分佈枝枝向天空伸張的粗壯枝幹和一簇簇的濃葉，與其說是描寫自然的一角，毋寧說是藉是表達自然底崇高或莊嚴的精神的。所以看到巨人臂膀似的巨幹在畫上面伸張着的方向，便直接地刺戟起吾人精神上的一種活潑的意識的運動，這樣康斯他堡的風景畫就得了一種「崇高」的效果。

其次康斯他堡所寫的樹木都是修長的。使人從根循着樹幹看上去，有一種「無限」的感覺。這

，在心理上與生理上，人們的神經便給弄得異樣緊張，不期然喊出「真高大呀！」一句嘆聲來。這樣康氏的風景畫便巧妙地捉捕着自然底「悠大」的感覺。縱然畫一座房子，他都畫得十分高大的。在他的風景畫裡，自然底「崇高」與「悠大」的精神便被發揮到無餘了。

尤其是在康斯他堡的畫面上表出的輪廓和一切技巧，都是助長這種「悠大」與「崇高」精神的要素。他底大胆的筆觸，處處留着動盪的痕迹，有一種「力的擴張」底感覺。康氏底天空及雲的描寫，那停在高不可測的空間底又厚又重的亂雲，同時也是表現「悠大」與「崇高」精神的一種手段。而用色的豐富而有力，足以啟示浪漫主義運動的特拉克洛亞(Dela Croix)這一點更不必說了。

總之，康斯他堡風景畫不單是一些「自然」的模擬，描繪，再現，而是自然底「悠大」與「崇高」底精神之顯示。他的風景畫抓住了自然的生命，魔術者似的在你的神經中喚起許多特殊的感覺，這是康氏藝術底偉大的地方。

康斯他堡的風景畫不單誘發起法國的一八三〇年派「動運」，而奠定了現代風景畫的礎石，同時最富熱情與感覺的康氏的風景畫也誘發起特拉克洛亞的浪漫派運動。所以康氏，不但是一個英國的風景畫家，而且是一個現代繪畫的領導者，是無疑義的了。

## 印象派技法的反動

任漢真

——現代洋畫技法研究之三——

一八八九年，萬國博覽會開於巴黎，當時一位官學派大師招待一團外國批評家參觀美術館，踏進印象派那一室的時候，他憤然叫道：「請列位放快步走過吧，這是法國繪畫的羞耻哩！」

是不是「法國繪畫的羞耻」這且放下不提，只觀當時文獻，便知道那時候正是印象派決定了勝利的時候。特迦(Edgar Degas 1834——1917)曾說道：「畫在起初是一杯咖啡，後來是一杯加了牛奶的咖啡，再後來就只有牛奶。」這話不但形容着由印象派到新印象派的外光主義之發展，並且也把官學派被印象派侵潤的情形幽默了一下。事實上，用的顏色也明亮了，色彩也自由了，太陽也照進幽暗的畫房裡了。青年人都把他的畫架抬到郊外去了，沙龍便一年一年的給光的畫占據

着，黑的畫被排除了。

可是這般勝利了的印象派，也沒有辦法奈何牠自身的反動。那反動就是由重新檢回那拋棄了的形式而起。本來，藝術也可以說是從形式的創造人類欲望而產生的。當然印象派排斥矯揉造作並非沒有意義。但牠沒有一個給觀者回味的形式。由於認為視覺再現便罷，遂忽略了畫上的精神作用。於是就起了回復形式的運動。這運動也就等於復古；但這運動不起於反對印象派的人們，却起於印象派自身，這是很有意義的。因為當時繪畫的趨勢，不論怎樣總得先拉回赤裸裸的自然，所以如果不由自然出發，那復古也就變成沒出息。只有「從自然回向古典」（賽尙的話）然後古典才能够給自然改造。

在上期我們已講過昆沙羅的技法中有了復古的萌芽。但他那復古其實只可算是掉不脫一八三〇年派的壳子罷了。倒是蘇拉（Georges Seurat 1859——1891）才是從科學上把色彩，線條作新解釋的。他的「構圖」雖然是向美術館裡古畫上學來，但決不忘記了在新科學上另起爐灶。和蘇拉同時同樣希望的還有賽尙和盧諾亞。

歐居德·盧諾亞（Auguste Renoir 1841——1919）他早年作風跟莫內相近，大體是純粹印象派範圍的。但其中也自有特色，那就是跟晚年相通的一種愉快和諧的筆調。據說他未做畫家之前

，曾做一個陶瓷畫工匠的學徒，當時就被他的師兄師弟叫他「呂班斯」。他的技法之由來，可不就是在瓷杯上點染的法瑯瑯質的藍色和帶光澤的玫瑰色嗎。他在印象派時代的作品，不過就是拿這個出色的技法去寫光與影的玩意。但他對此並不自滿，他在一八八三年曾說：「印象主義已算探究到極了，已不能再寫出彩畫和素描了。一句話就是攪進牛角去了。」

一個批評家說他這時代是「焦燥的追求時期」。就是因為他對老是「習作」的印象派技法不滿，他要抓得一個確實的形式來寫出「製作的畫」。他覺得始終對着自然寫作的「不方便」，他說：「在屋外可以知道比屋內的永不變化的光線更大的光的真實。但在屋外便要給光線困住了，沒有了給你構圖的空兒。並且連自己做的是什麼也不知道了。」直接對着自然描寫，畫家至多只可以較量畫的效果而已。」他還感到在自然中不能理解的在美術館中却可以學得到。他常在屋外寫了以爲效果絕佳的作品，一拿回屋內就變了單調，灰暗。這使他很失望。他給白壁和樹木的反射色欺騙了。於是他想到，繪畫的技法如果不在傳統上種下根苗，無非是些砂上起樓台。他便埋頭研究了三年之後，一八八五年完成了「水嬉女人」。但這幅畫的發表却得了惡評。後來，他自己說：「得我承認這時候我的畫欠堅實，因為我全給灰礮繪（Fresco）的研究迷住了。在想着把油畫顏色的油除去來畫。但這一來顏料過於乾燥，重疊的顏色不容易黏着。我當時還沒想到油畫非用油不

可這道理哩。當然那些樹立新派畫的人們誰也沒有告訴我們這些道理的。並且使我想把顏色的油除掉的，是因為想找到除掉色彩變暗的方法。可是到後來我才知道：原來油就是防止色彩變暗的，要色彩不暗只有曉得用油的方法。」

使得他這麼苦心孤詣的直接動機是一本書，那本書是丁尼諾。丁尼尼所著，是他的朋友從舊書店檢得的。他為着探究這本書所說的十五世紀畫家的秘法，曾試過在士敏土上作畫，也曾寫油畫前先用鋼咀筆寫極纖細的素描，當然這些終歸徒勞，但我們可以看出他處心積慮要脫出印象派的。

在這樣「焦煉的追究時期」中，他還看上了被印象派看不起的古典大師蓋格爾（Jean Auguste Ingres 1780—1867）。在這時期他的作風以一八八八年的「卡都·曼狄斯的女人們」一畫達到頂點，一八九〇年以降便漸漸改變作風了。現藏盧森堡美術館的一幅「鋼琴之前」（一八九二年作）便已經把形象加了柔昧，加了色彩的美，以後漸進便取了抑揚的線，豪邁的筆，而形象的尖銳堅實便全沒有了，只有充溢着色彩的力。但形體感却并不消失，倒是由於那些筆觸與色彩反更給人感到豐滿的浮凸，像圖柱般的影像的感覺。形體感遂不只是平面的而是立體的，畫面便更表現得深遠。晚年益為單純。

有一位批評家說他的技法是「水彩式」。他是像寫水彩畫一般把顏色開得稀薄才畫的。尤其是晚年更甚。在油地的畫布上概略地打個稿，便用揮發油溶開顏色，薄薄地塗上去。一層二層塗到恰到好處就完成了。完成的畫，還有可以透過顏色看見布地的淡淡的底稿的素描的地方，那就是最初一層塗抹，有些地方顏色厚一點呈出如皮狀的就是着筆較多的地方。這使我們想起盧諾亞有一天聽了珂玲說：「常照着自然去習作時，爲着可以在物象的形改變或撥動，應儘可能用薄薄的顏色寫才好。」

塞尚 (Paul Cezanne 1839——1906) 是和盧諾亞匹敵的「要用印象主義寫出美術館的藝術那般堅實恆久的畫」的。他的身世和血統是血性的南方人，但他的意志却是始終一貫盤根究底的性格。他的初期作風，除了特拉克洛亞的感化之外，還有奧爾培的也不能免感染。而且多米埃，馬內，及佛冷翠畫派的佛洛寧斯 (Paulo Veronese 1563——1610) 的影響也交混着。這初期的特徵，就在於一舉而表現塊體與容積的粗豪筆法。色彩是以黑與白作直接對照，而調停黑白之間的中間色簡直不放在心上。所以輕鬆這字眼就用不着了。這種唐突的感覺在使用顏料的方法上也一樣刺眼，那是非常生硬地堆疊起來的。那堆疊越極端起來使用調色刀子去批盪一下兒的也有。總之，他的筆法使人看出粗暴，變氣，其中一味遲疑之點，正表現了他的缺乏經驗，所以那些作品，



雖然在初學塗抹似的破綻中也有未來大師的氣魄潛伏着；但技法却還不能充分自成一家。有些批評家說：「如果盧諾亞一八七五年絕筆，仍不失為一位法國大師，同樣見地來說塞尚；則塞尚終非盧諾亞之敵手。因為盧諾亞的技法是早熟，而他却是晚成的。」

他受印象主義洗禮是當一八七二年，昆沙羅避戰赴倫敦回巴黎之後。在這之前，塞尚還是寫着畫室內的畫，至此才與昆沙羅同作郊外寫生。「經死者之家」（一八七二年作）就是這時期作風的代表作。這畫上已經有了帶鉛藍的灰色——這是他晚年愛用的稱為「明灰色」的爽快調子。而且色彩分解配列，堆塑了好幾層。在紙皮般的感覺中，透露着前期作品中未有的纖美。這種技法繼續到一八八一年左右，之後便漸漸減薄了色層，晚年的作品也有些地方像水彩畫，薄薄的色層下，透見畫布及硬鉛筆的描線，並且有些簡直就留下淡黃色布地而和別個有顏色的地方成了緊密的對比。他一幅畫要很費時間才能完成，因此常常未成就擱下了。有一些是因為畫布空着的地方和着了筆的地方聯結得太妙了，連他自己也簡直無從下筆，所以畫布雖然有些地方空着，也不便一律說他未完成吧。

埃美爾·貝納是當塞尚晚年，曾經師事塞尚的人，據他說當他最初拿畫請教的時候，他的調色板上只有銘黃，朱，深紅，深藍四色和白色。惹了大師的氣，一疊連聲叱問道：「只這幾色就

寫畫嗎？納普魯黃那裏去了？黑色在那裏？焦黃呢？石青？赭石呢？」沒有這些顏色，這位大師就不能寫畫，這簡直是不容你多說的。貝納說道：「他舉出二十多色我沒用過的。我馬上就覺得塞尚不採混合顏色的方法，而是照一切設色的濃淡在調色板上放好一切既成顏色的。」事實上，塞尚的調色板上，有五種黃色，六種紅及褐色，三種綠色，三種青色，及白與黑組成的。顏色離了印象派的很遠，倒有點接近特拉克洛亞。他勸貝納先用中和的色調，（例如灰色等介乎寒色與暖色中間的，和各色皆可調和的，）開始，極輕淡地描寫去，漸漸才提高色階使色與色的關係得以緊密。

印象派時代的塞尚，用的是分割的色彩，但到了晚年，那些分割的筆觸，就恰似繡花簾子，巧妙地做了色彩轉拆的角色，表現了物體的面。我們看塞尚寫的樹木，有些地方帶點紅暈，有些地方帶點量黃，色調變化無窮，但全體却統一在樹木固有的綠色裡。這就是跟印象派脫化出來的。他的色彩變化，並不是和印象派那樣單純的光與反射，而是表現着實體，表現出浮凸與明暗。真理斯·特尼說：「容積表現到了塞尚，便在設色的濃淡中，一堆色班中表現了。由於形像的繼續關係，而用對比或類似的色班來連結着的。說牠是「浮凸」，還不如說牠是「轉折」更合他脾氣。」塞尚說：「那兒沒有浮凸的，也沒有線條，只有對比，色彩越豐富，形象也就越充實。」

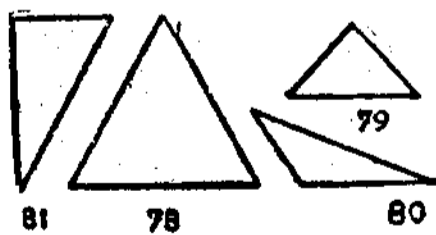
# 圖案講話

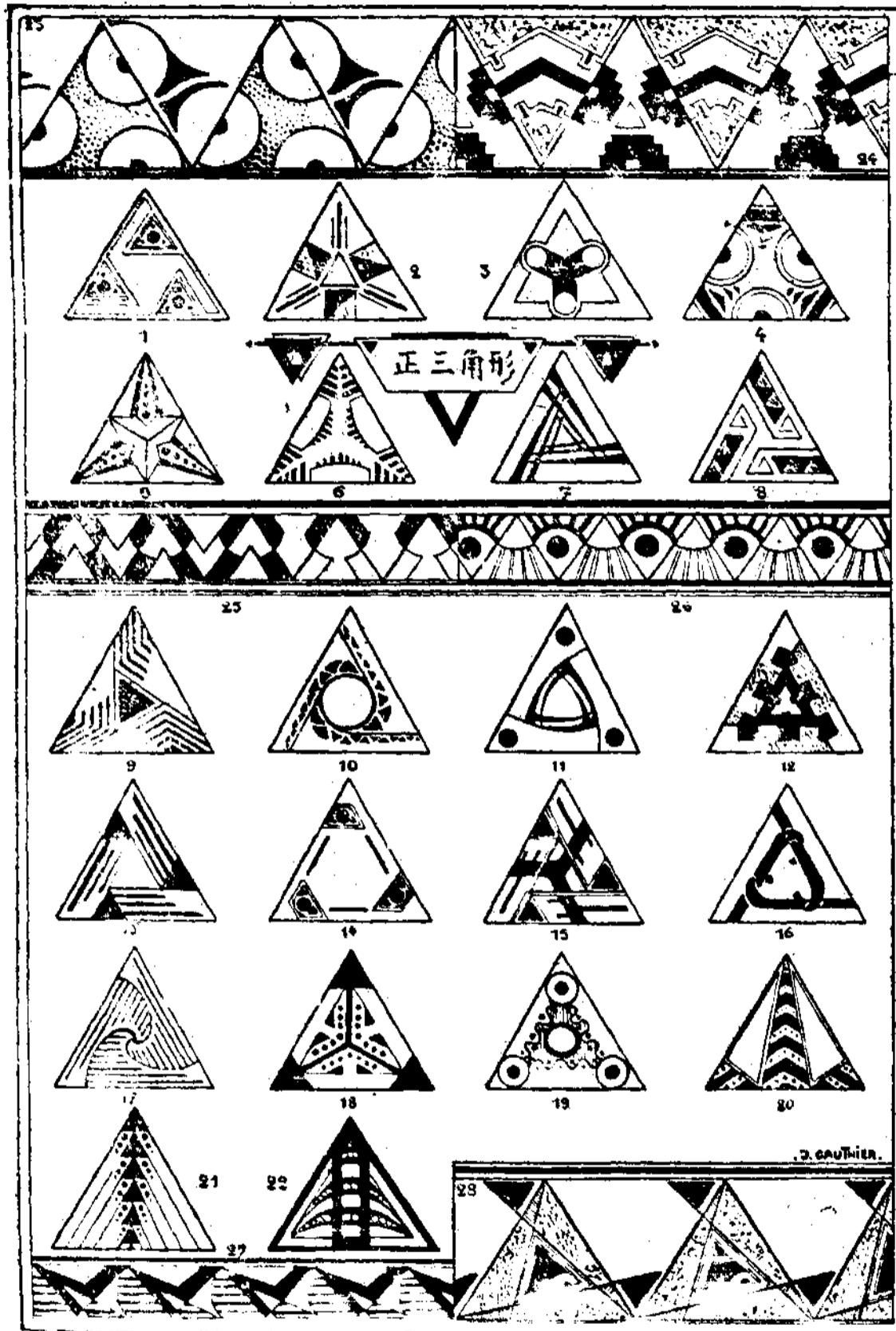
李慰慈

## 第三節 三角形

三角形是由三直線之各尖端相接而成的平面形，有等邊三角形(78)，二等邊三角形(79)，直角三角形(81)，不等邊三角形(80)等分別；但在圖案上最感興趣的，是等邊三角形。

站在裝飾趣味的觀點上，我們且先從等邊三角形所生的變化去注意，第一我們找尋一個等邊三角形內的各種模樣；其次再追求由三角形所排列及組織出來的樣式。





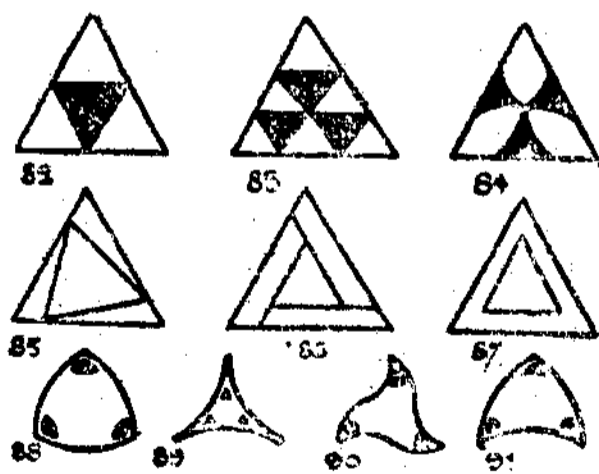
### ——三角形內的模樣

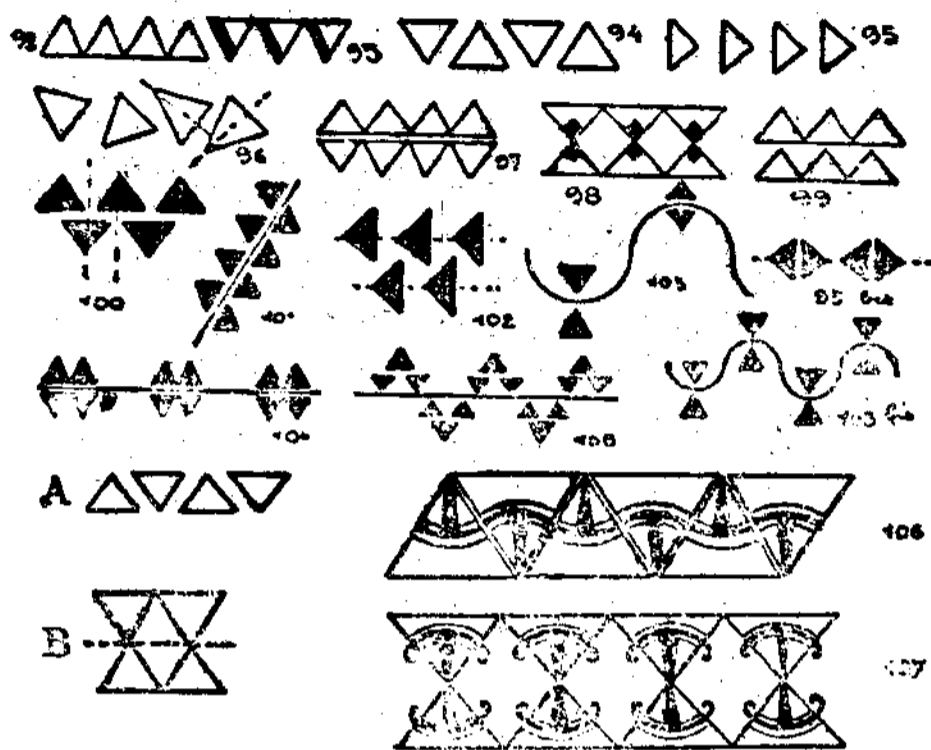
第一步最簡易的方法，就是從各邊上規則地選取某定點，再根據此定點作有規則的變化。如圖82，是取各邊之中點為定點，再由各定點連合起來的一種初步方法；若再稍加想像，則可由這簡易的方構成法P II圖上1的模樣了。若果與其單獨運用直線來聯結各定點，可以再進一步的運用各種方形，三角形，圓形等來分佈於三角形內，便可形成P II圖上之2，3，4等頗具別緻的模樣。

若以各邊之中點連至三角形之中點，則可得P II圖上之5底求心印象。

若從各邊上選取兩定點，再連至三角形之中心點，（如83，84），P II圖上之6便是由這格式求得的。自然，我們更可隨意多選定點，引伸出複雜的變化。

另一方面，定點的選定，自然亦不必固執一半或幾份之幾，如圖85便是在近角處隨意選出的一點底樣式。又與其使各定點相接，從定點起劃一線與邊沿平行，便可得圖86之狀。圖P II上之





7, 8 便是由此格式變化出來的例。

任意選出定點之後，由定點引一自由直線——即不限於與邊線平行——便得圖 P II 上之 9 的印象。如與其運用直線，運用其他弧線或交互線等，復可獲得 P II 上之 10, 11, 12 等模樣。同樣，亦可在邊線上選取二定點或多定點，而構成 P II 上之 13, 14, 15, 16 等圖形。

最後，如用圖 87 的內平行方法，便可得 P II 上 18, 等 19 變化。

作者若肯運用想像，所求得的模樣自然是可達到更活潑更自由的變化的，並不一定拘於若可限制。以上所舉的例不過是藉以啟導初學者之想像力而已。如 P II 上之 17, 20, 21, 22, 便是較為活潑自由的好例。

用弧線構成的三角形，亦頗富裝飾趣味。如圖88，89，90，91。

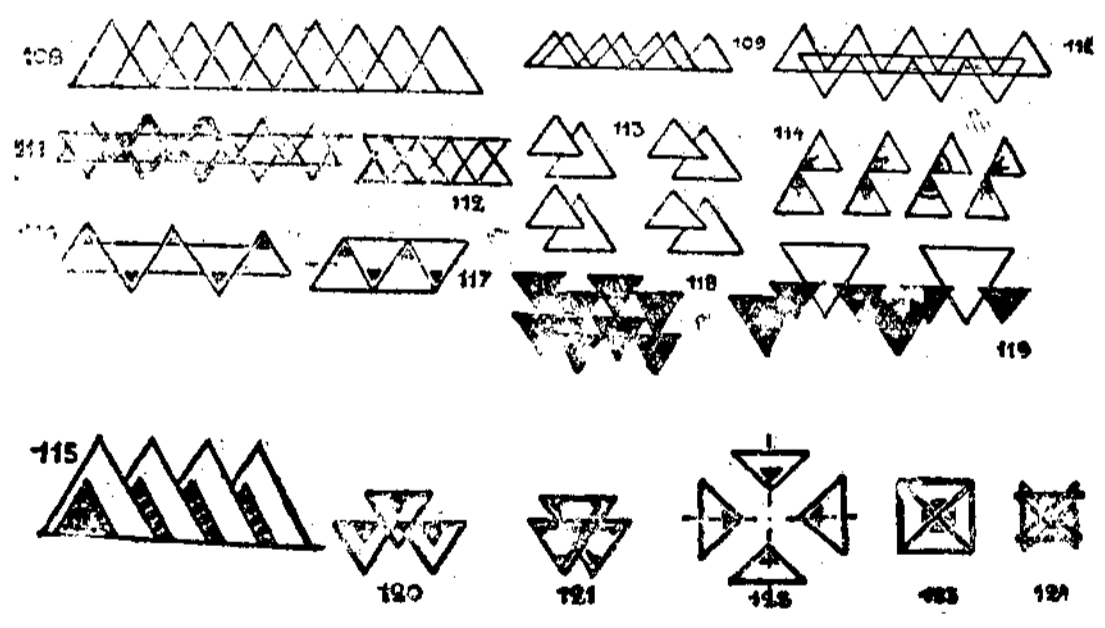
——由三角形所組成的樣式

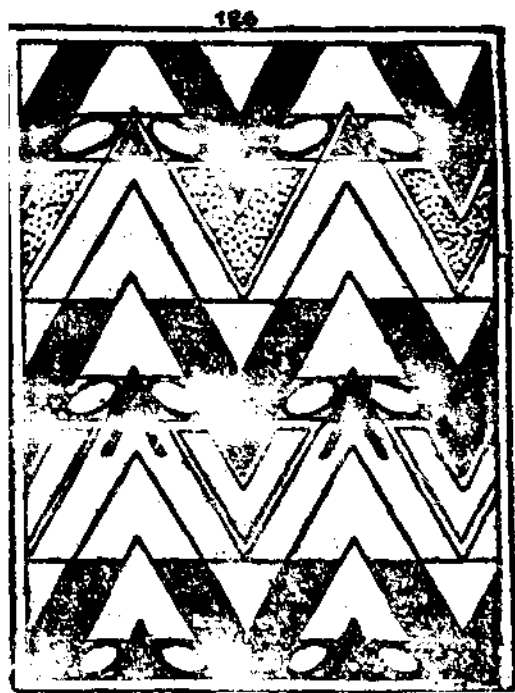
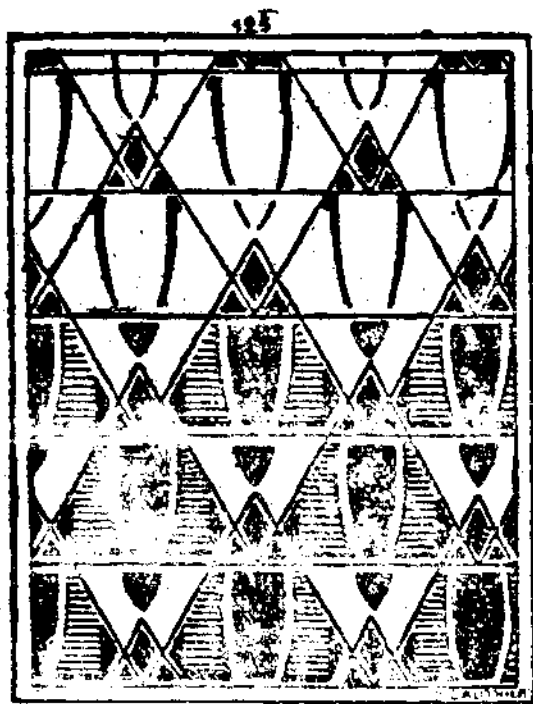
與組織散點的原理一樣，可將三角形作平，垂，斜的方法排列起來，（如圖93，95）亦可作相間的倒置排列（94）圖P II上之25，26，模樣亦是由這原理產生的。假若把三角形的中軸放傾斜，形狀又變成95，96等格式了。

圖P II上之23，24，27，28都是以三角形構成的邊沿，可供參考。

上面已說過，可應用排列散點的方法來排列三角形，若應用重複排列法時，便得97，98，99的格式。如下位置作相間排列而不作對稱排列時，便得100，102，格式。

亦可以一斜線為中軸，兩旁列以三角形（101），同





樣亦可以弧線為中軸，（如 103，103 bis）。自然更可以直線為中軸，以三角形作成各組的排列，如 105，104，等樣式。

我們固然不必一一列舉所有三角形能組成的樣式；但按上面的例子看來，大概也能喚醒讀者一點思路，我們的目的也就是希望藉着這點思路的開端，每人再參以自己的個性，而有更自由，更活潑的創造而已。

在三角形所組成的樣式上，若在三角形內再加以種種圖樣時，所得的效果是極其裝飾化的。試舉由 94，98 兩樣式所產生之 106，107 模樣為例。

如以三角形交錯排列起來，所得的樣式則更為豐富有趣，如 108，109 便是由交錯得來的樣式，普通被遮



蔽的三角形部份是很少表明的。(如 115)

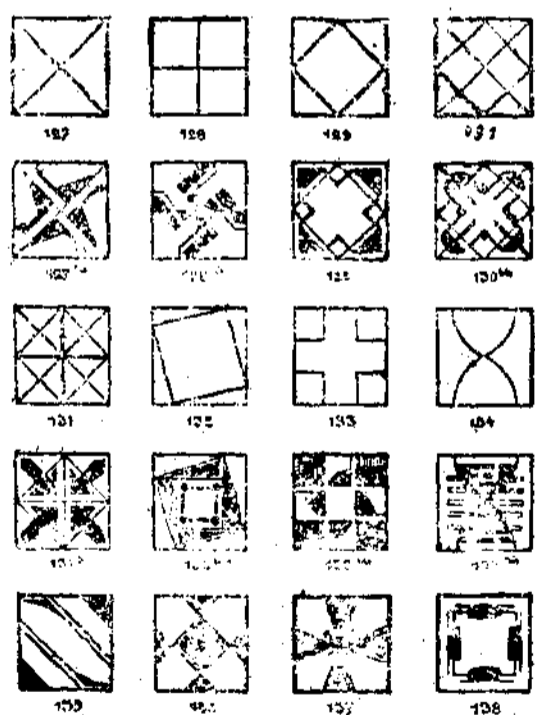
如交錯間再加以重疊底方法，所得的樣式自然更多，如 114，115，111，110，116，117 都是例子。並且也很容易以重疊的方法作成連續圖案的「骨格」(Hond) 如 118，119 另圖 125，126 便是用此骨格所構成底連續模樣。

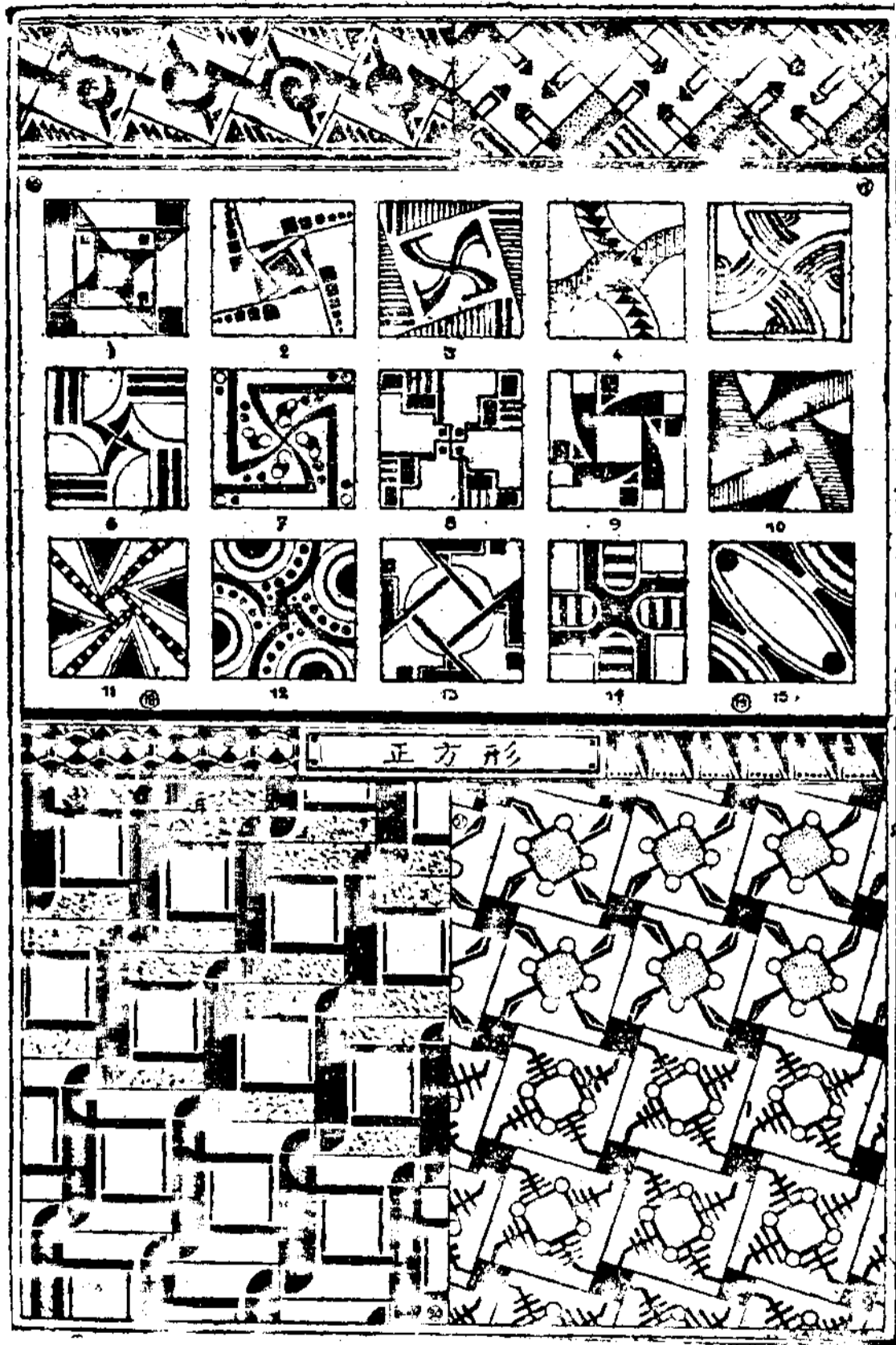
還有另一種方法可以在此處提出的，就是求心的方法，即取定某一定點為中心點，而排列時使各三角形都一致向着這中心點運動，(如 120，121) 圖 123 即是 122，不過各三角形與其離開中心定點，却集於定點而已——同樣的道理可以構成 124 及其他各樣式。

#### 第四節 正方形

正方形是一個四邊相等與直角合成的形狀，在裝飾圖案上是常被用的。

我們從開始談幾何形的模樣，直至現在均是採取由簡而繁，由直線而弧線而交互線等方式；因為我們





的本旨是以有步驟，有系統的說明，幫助初學者的想像作有條理的啟發，而立下一個穩健求取資料的基礎；因此舉例時太過屬於奇罕新異的例樣，反而割愛了。本來奇罕，新異在藝術上是很好

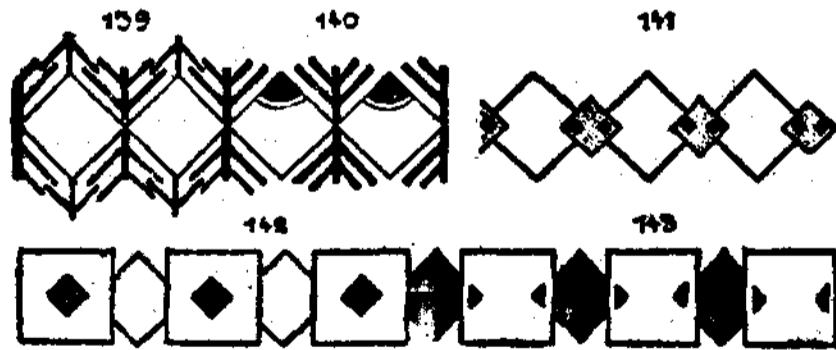
的發見。作者得到相當修養時，確可盡量發揮自己新奇的自由感覺，但我們不要忘記，有穩固的根苗，才有美麗的果實，我們所謂立下一個穩健的基礎也就為此。

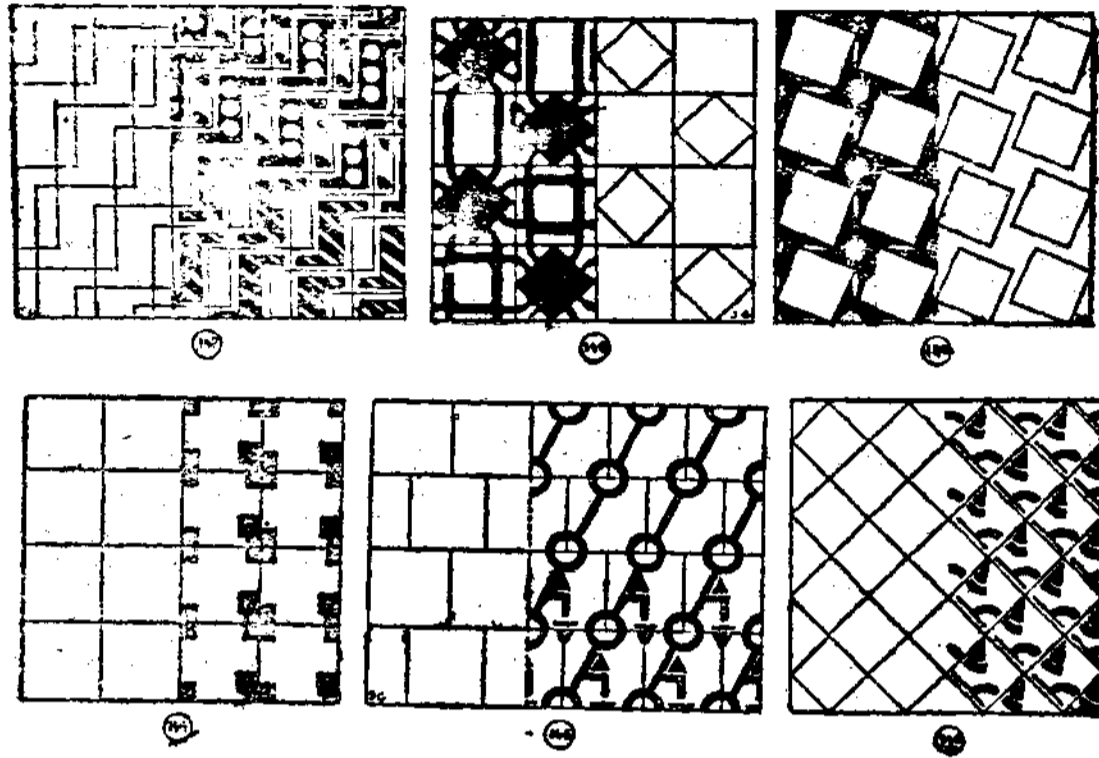
本節所談的正方形，也本着由簡而繁的宗旨，先在方形內施以簡單的直線的聯絡，如圖<sup>127</sup>是對角線的聯絡，<sup>128</sup>，<sup>129</sup>是邊之中點的聯絡，<sup>130</sup>，<sup>131</sup>兩模樣便是以此基礎構成的。

若取邊之近角點聯以直線，便成<sup>132</sup>的格式，若把各邊平分為三，聯起來，便成<sup>133</sup>格式。

如單獨在兩對邊上選取定點來聯絡，便可成<sup>134</sup>格式。

127 bis, 128 bis, 129 bis, 130 bis, 131 bis, 132 bis, 133 bis, 134 bis, 是特意舉出的最簡單的例。圖 P III 上之 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 亦是由同樣格式所構成的模樣。135, 136, 137, 138 是由其他格式所構成的。圖 P III 上之 15 是一個較自由同時亦較為不易運用的例。



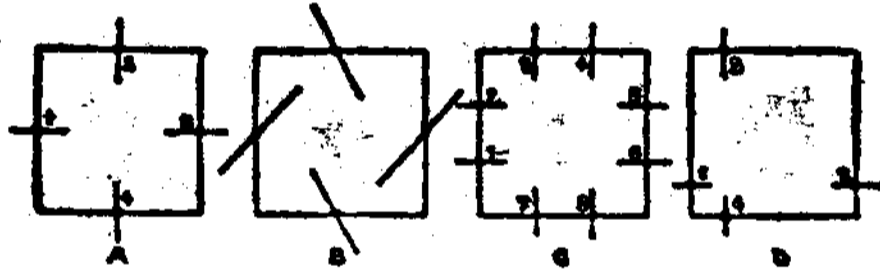


——由方形所組成的樣式

假若我們絕對採用排列三角形的  
方法來排列四方形，如應用平行  
排列，重複排列等，所得的效果並  
不及三角形的豐富優美；但我們亦  
試根據這些方法來舉出幾個較好的  
例，如圖 139，140，141，142，143 等。  
在圖 P III 上 16，17，18，19 的  
沿邊，亦是以普通的排列所組成的。

——骨格 (Fonds)

方形有一特質，特別宜於作骨  
格之用，如所舉的 144，145，146，147，148，149 的圖例  
，無須乎加以太煩的解說便可明白骨格的功用在於  
重複連續了。在骨格上分佈的樣子，可生出連續的



特性。147的骨格若加以模樣便成爲P III上之20圖例，149骨格若加上模樣便成P III上之21圖例。

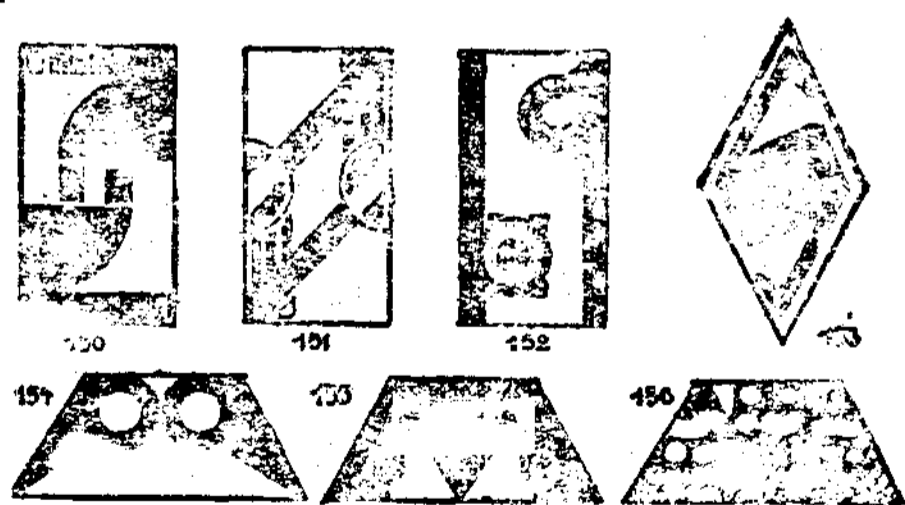
——骨格之連續性

應用骨格之圖案，趣味在於每一方形內所設之模樣，排列起來，能得連續不絕的效果。但要達到一圖案四面連續的好效果，有幾個條件是不能不注意的。

- (一) 模樣與四面邊沿接觸的可得極完美的連續好果，如圖A上之1，2，3，4點。
- (二) 通過兩格之線，稱爲連續線，連續線可垂直穿過兩格(圖A)，亦可斜穿兩格(圖B)應用連續線可得連續之好果。
- (三) 如C D兩圖的排列亦可收得完美的連續好果。
- (四) 當我們設計一骨格時，首應注意到我們在四方形內所構成的模樣，是否有適當的連續性。

第五節——長方形，平行四邊形，梯形，長方形

長方是直角的四邊形，平行四邊形是對邊平行形，梯形是四邊之中只有兩邊平行的形，斜方形是四邊相等的平行四邊形。



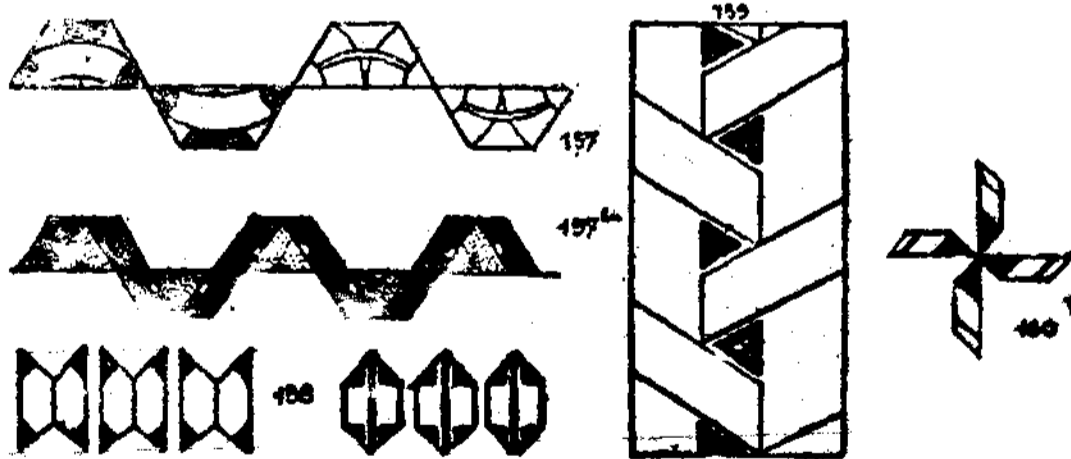
各種的四邊形在裝飾美術上都常用；排列方法與普通方法一樣。讀者自可參考以上各節所論的普通排列法，便可自由運用，此處再不煩舉了。只舉幾個已經構成的實例而已。

150，151，152是長方形內的模樣，以這類的模樣排列起來便可構成頗別緻的邊沿。

153是一個斜方形內的模樣。154，155，156是梯形的例。梯形特別富於排列之變化，如157，157 bis，158的幾個簡單的圖形，已很具裝飾趣味的觀感了。

159是平行四邊形的一例。160是一個頗特別的例子，表示以梯形同趨於一中點求心的樣子。

讀者可據上節論方形時所談及的構成與組合等方法，應用到各種四邊形上。本來談圖案來源的宗旨並不在羅列一切樣式，只希望由簡而繁地引出一些基本的線索，以備初學者找尋資料時得些參考的根據，不必過度浪費想像去憑空摸索而已。



活，後改入牛津大學研究神學。結果因醉心藝術，便以全力研究壁畫，作品保有文學意味。

C

Cabanel, Alexander (1823—1889)——

卡巴內爾(法)畫家，一八四五年得羅馬獎，用色恬靜，構圖均衡，寫過不少神話故事；但以寫肖像最成功。

Cabat, Louis (1812—)——卡巴(法)取

巴黎近郊風景為題材的自然主義畫家，為十九世紀盧騷(Rousseau)等自然主義者先驅之一。

Caffieri, Jean Jacques (1725—1792)

非依利(意)雕塑家，父親與兩兄均為雕塑家及鑄金者。作風忠實於自然，富學院風，一七四八年得羅馬獎。

Cain, A. Nicola (1822—1894)——開

因(法)雕塑家，自一八四六年出品沙龍後，聲譽漸起。多作各種動物之羣像或獨像，為獸刺家巴里(Parye)的後起之一。

Calame, Alexandre (1810—1864)——

卡拉姆(瑞士)風景畫家，以謳歌橫貫瑞士之埃爾卑斯山著名，作品複製成版畫以備刊印者甚多。

Callot, Jacques (1592—1635)——卡羅

，若克(法)版畫家，自幼醉心於版畫並立志作羅馬遊，經過兩次逃亡，卒得家庭允許，十六歲便在羅馬學藝術。後受僱於法國一家商店，老闆不能賞識他的天才，結果反目而散。復再到羅馬，得公爵哥可姆第二(Cosmi)知遇，大部份名作多在此時成就。作風深刻，富漫畫刺諷意味，刻有悲劇「戰爭之慘

害」內中描寫被塗毒與被掠劫的良善鄉民，被蹂躪的修道院，及掠奪者所濫用的種種非刑，火燒，鎗斃，凌刑等慘狀。總之，時代上人類一頁殘酷的汚史，任何記載都不及卡羅，若克所刻的「戰爭之慘害」來得活躍深刻。

Cambio, Arnolfo di (1232—1390)——

康俾阿(意)是尼古拉披沙諾(Nicola Pisano)弟子，有名的奧爾衛特山廟堂的設計者。他是一個有名的建築家，作風受披沙諾一派之感化，同時更具有有一種特有的美感。

Campendhuk, Henrich (1839)——

康賓當克(德)是德國少有的以美麗色彩見稱的畫家，他受立體派感化最強，然是一個代表的表現主義者，「青騎士派」的一幹員。作畫多以牛，馬，羊等家畜配合着人物為題材。

Canaletto, (1697—1768)——卡那雷托

，(意)風景畫家，威尼斯人，遊罷羅馬之後，以酷愛自然的熱情，圓熟的寫實技巧，作成大量「水國風光」，歐洲各美術館少有不存一兩點卡那雷托的威尼斯水景的。

Cano, Alonzo (1601—1667)——卡諾，

阿隆左(西班牙)畫家兼雕塑家，作風傾於古典美，富宗教情感而帶有高貴氣息。

Canova, Antonio (1757—1882)——卡

諾伐(羅馬)雕塑家，研究拉斐爾(Raphael)後提倡簡潔運動，反對巴洛克風樣式(Baroque)。一八一〇年作有裸體的拿破崙像，現存於意大利米蘭(Milan)的布累拉宮(Palais Brera)。

Caradusso, (1452—1527)——卡拉多梳

(羅馬)動章浮雕家，作風富裝飾趣味而又具寫實精神，接近佛羅倫坦派(Florentine)。



Caravaggio (1569—1609)——卡拉伐佐(意)極端反對繁複美的畫家，以雄厚的魄力創成質樸而雕塑化的寫實畫派。所寫人物比例不甚準確；但富色彩趣味。除了作過多量時代上所要求的飾畫之外，卡拉伐佐還特別地愛好平民，曾寫過街頭的過客，玩紙牌者，流浪音樂家等，因逃獄步回羅馬，死於途中暴日之下。

Carolus—Duran (1837—1917)——卡羅盧斯，杜朗(法)畫家，八歲便入本城(Ecole des Beaux-Arts)畫院，十五歲畢業，到巴黎，一八五八年得羅馬獎，在羅馬多年。成爲極端強闊的現代化畫家，備受巴黎派一般青年畫家所推重。

Carpaccio, Vittore (1460—1538)——卡柏喬(意)東方化的畫家，不善作透視解剖等描寫，但用色富麗，且畫面上常有東方的

建築物及土耳其服裝等。在當時社會我們未敢斷定卡柏喬曾作過東遊，也許間接受到曾到過君士坦丁堡的培利尼(Bellini)底影響吧了。

Carpeaux, Jean-Baptiste (1827—1875)——卡波(法)雕塑家，發隆斯(Valence)地方一個窮泥水匠的兒子，少有大志，過着長期半工讀生活，歷次考羅馬獎均得不到首名，後以百折不回的精神，卒於一八五四年考得羅馬首獎，遂了生平大願。回巴黎，被拿破崙第三邀請爲宮庭雕塑家。替推勒里宮(Tuileries)作「花神」，大劇院作「舞神」兩浮雕。「花神」備受歡迎，「舞神」則遭黑墨水瓶的投擲，累次被呼打倒，然結果並未移動。卡波名作甚多，所作巴黎盧森堡公園之「世界的四週」是現代雕塑的一新紀元。

Carra, Carlo (1881—)——加爾拾(意) 未來派畫家。根據未來派的原理，作成「人體動的姿態」一畫及「革命戰」一畫，描寫動的感覺與紛亂的印象。他主張運動與光打破物體的定形。後又主張「新古典主義」。

Carraege, Annibal (1560—1556)——卡拉什，安尼巴爾(意)畫家，三弟兄均從事繪畫，安尼巴爾居長，組織歸納畫派，即選取各畫派之所長，合一爐而冶之，此歸納畫派並無若何獨創的貢獻，但在繪畫運動上異常努力，在美術史留下不可磨滅的痕跡。

Carriere, (1849—1906)——加里埃(法) 最能獲得「調子」美的畫家，畫面柔和如春夢，多用薄暗的褐色及含赤的灰灰色及鹿皮色寄出浮動着似的物體上立體的明部。普法戰爭時從軍，曾為俘虜，晚年多病，五十七

歲死於巴黎。

Carstens, Aamus Jacob (1754—1808)——卡斯頓斯(德)一個貧苦的小木匠的兒子，四十四年短速的壽命均在貧苦掙扎中過去，一七七七年入丹麥京城一間畫院習畫，一七九二年得到普魯士政府的留學羅馬官費，一七九八年癆病發作，便客死於羅馬。作風與法畫家沙塞利俄(Chassériau)近似，代表作有「荷馬在希臘」，「柏拉圖之宴」等。

Cartellier, Pierre (1757—1831)——卡泰里埃(法)雕塑家，一七九六年開始以「灌木」出陳於沙龍，大受盧森堡的建築師賞識，便請他作「審慎」與「戰爭」兩高浮雕，一八〇二年又作羅弗爾宮門前的「加冕」低浮雕。其他如凱旋門，軍人元老院等公共建築物亦多有作品。

多有作品。

Castagno, Andeaardel (1390—1457) 卡斯塔涅(意)畫家，作風雄渾，帶有粗犷的實質，代表作有存於聖亞波羅尼亞教堂的「聖餐」。

Cavallini, Pietro (1251—1330)——卡發利尼(羅馬)創造演劇式的富於動作表情畫風的畫家，作宗教壁畫甚多，但頗難考証，晚年兼作版畫。

Cazin, Charles (1832—1906)——加贊(法)畫家，少年時漂泊於英，意，返巴黎後一八七五年才開始出品沙龍，迭次提出傑作甚多。晚年復遊荷，意，回國後却沒有什麼創作，祇寫些風景畫。他生平多以聖經福音等書的故事為題材，然沒有什麼宗教色彩，寫出的都是近代的人物。

Cellini, Benvenuto (1500—1572)——

徹利尼(意)雕塑家兼好製金銀器，名雕塑家米開郎的門生；但他的成名却不全因乃師的關係，而在於能善察人類各項特殊的生活，及動盪的，踞傲的，好戰的性格底成功，並對於當代民俗的認識，除作有多量的圓雕浮雕外，並作有不少銅胸像。

Cezanne, Paul (1839—1906)——塞尚(法)被認為「近代繪畫之父」的後期印象派三主幹之一。他主張作畫應尊重畫家自己的存在，不能像客觀的印象主義者祇能描寫物體表面的光，因此他便領導起現代的主觀藝術運動。他更發見了造型藝術上的立體的觀察，啟示了後來的立體派運動。塞尚多作風景，及羣像，尤善寫靜物。用塊狀的筆觸以表現物像的立體感覺，用色更沉着有力。

Chagall, Marc (1890)——察加爾(俄)

俄籍的猶太畫家。昔為表現主義者，今已變成了超現實主義的代表作家。所作完全表露獸人底神秘荒誕的性格。他愛自己的種族，遂多以獸人人物為題材。歐戰時回俄國，至一九二二年經柏林再返巴黎，至今成為巴黎畫壇的中堅人物。

Champagne, Philippe de (1602—1674)

——盛班尼，菲列伯，特，(法)肖像畫家，宗教觀念甚深，作風嚴謹忠實，從未寫過裸像，亦未作過意大利遊，為純粹法蘭西風的畫家。代表作有現存於羅弗爾宮之「女尼斯利克」，「女尼卡德鄰與聖阿格尼」等。

Chaplin, Charles (1825—1891)——查普

林(法)入母籍的畫家，作風寫實而富田園風味，有果爾斐 (Courbert) 第二之稱。

Chapu, Henri (1833—1891) 沙浦，亨利

(法)雕塑家，一個鄉農的兒子，父母送他在鄉間一所小規模的工業學校裏學畫「壁掛」，企圖獲得謀生的出路。沙浦的雕塑天才乘機流露，考得巴黎美術學校的津助費，一八五一年復得羅馬第二獎。歐戰時在前方曾受重傷，後以五年的時間作成最健全最有生命感之「累諾紀念碑」，在巴黎各公共墓場亦多堅立沙浦的遺作。

Chardin, Jean Simon (1699—1779)——

沙爾丁(法)愛寫室內日常生活的溫和場面底畫家，作風靜穆而滿充詩意，具北歐格調。代表作有「食前祈禱」等。

Chasserian, Theodore (1819—1856)——

沙塞利俄(法)天折的天才畫家，作風富官能的情趣，浪漫主義精神異常濃厚，象徵詩人善德蘭 (Beaudelaine)，稱他為「近代之

父」，寫實主義者摩羅 (G. Moreau) 與壁畫家布維，特，蕭凡奴 (Pavis de Chavannes) 均受他影響，代表作有「靈珊出浴」，及聖馬利教堂等飾畫。

Chavannes, Pavis de (1824—1898) ——

蕭凡奴 (法) 十九世紀壁畫家，以柔和，飄忽的色調表出詩一般的韻律，反對以透視法與強度的明暗對比作壁畫，極力追尋一種近於東方式的純繪畫的裝飾趣味。作有「巴黎大學」，「紀賢堂」，「亞米安美術館」，「里昂美術館」，「馬賽美術館」等大壁畫。

Chirico, Giorgio de (1888—) —— 幾里

柯 (意) 超現實派畫家。生於希臘，至十七歲才返意大利，模寫文藝復興期的作品，一九一一年至一五年留居巴黎，與畢加梭 (Picasso) 及阿波里奈爾 (Appolinaire) 相得，遂以

轉變，開始作「形而上學」的作品。至二五年作風又變，成為超現實主義者的領袖，作品富文學趣味，且有急趨於造型的象徵主義的傾向。

Cimabue (1240—1300) —— 契馬部挨

(意) 文藝復興時代佛羅稜斯派之先驅，作有各大教堂的「嵌瓷」及壁畫，惜真作不傳，作品多為美術史家們所揣定的而已。

Civitali, Matteo (1435—1501) —— 契維

塔利 (意) 文藝復興時代雕塑家，作品柔和，清趣，異常活躍，但不為時人所重，且生性孤介，憤世嫉俗，終於屈志而死。然近史家着意研究契維塔利之藝術者甚多。

Clausen, George (1852—) —— 格萊善

(英) 在現代英國畫壇上很負時譽的畫家。雙親是丹麥人，久居英國，他現在是皇家阿加

特美會會員，作成不少水彩畫，油畫及版畫。作風寫實，顏色鮮艷，用筆細緻。

Clesinger, Jean Baptiste (1814—1883)

——克勒新熱(法)雕塑家，一八四七年以奧迪安(Odeon)著名歌女作「蛇傷少婦」出品得名。所作岳母女文豪佐治，桑特(George Sand)的胸像，及音樂家索班(Chopin)之墓，均為時人所重。克勒新熱熱心於大革命，作有「自由」胸像，及現豎立於演武場之「博愛」巨像。

Clodion (1738—1814)——格萊頓(法)

雕塑家，作風傾向古典趣味，技法整齊而自由，以纖巧取勝。多以宗教，歷史，傳記，神話，肖像為題材，並兼作裝飾彫刻。

Clouet, Jean (1485—1545)——克勞埃

，若翰(弗拉孟)畫家，久居法國，所作皇族

肖像甚多，與其子克勞埃，弗朗沙的作品不易辨別。

Clouet, Francois (1516—1572?)——

克勞埃，弗朗沙(法)宮庭畫家，作風纖細，勻整，作有皇族肖像甚多。

Cognier, Leon (1794—1880)——科尼

埃(法)畫家，以熱情的色彩及筆法作出「官兵的動員」一歷史畫，現存於凡爾賽宮。後致力於教育事業，生徒甚衆。

Collin, Raphael (1850—1917)——柯連

(法)畫家。自一八七三年所作的「眠」入選沙龍得賞後，聲譽鵲起，曾為疏爾蓬奴(巴黎大學)及奧迪安(Odeon)戲院作裝飾畫，又作巴黎市政廳的裝飾畫，甚得好評。作畫氣品溫柔，多寫裸女。

Colombe, Michel (1431—1512)——科

隆布，米雪爾(法)雕塑家，一個在講特藝術  
全盛時代而作支離復興的喊叫底先進者。後  
來傾於寫實主義，七十歲時作有路易十二的  
勳章像，把一代君皇的醜態刻得活似。

Conegliano, Cima da (1459—1517)——

科內利阿諾(意)威尼斯派風景畫家，受培利  
尼(Bellini)影響，初期作品用色晦澀，後  
漸趨於富麗，常以碧澄的天空，翠綠的草原  
，嬌媚的人物，安詳的營造物等構成畫面的  
和諧合奏。

Constable, John (1799—1837)——康斯

他堡(英)十九世紀的大風景畫家。當時英國  
的風景畫在全歐畫壇獨標一幟，而高舉這幟  
的就是康氏和次納(Turner)。康氏的風景畫  
固然顯示了後來英國風景畫的大勢，而他的  
明明色彩更將法國的印象派不少影響。生平

傑作「秣車」現藏倫敦國民畫堂，色彩及構子  
變化的奇妙，使人無不驚服。

Corinth, Louis (1858—1925)——柯連

特(德)奧利柏曼(Liebermann)同稱為德國  
印象派的兩巨頭。用筆紛達，自成一家，晚  
年作風尤放縱自如，充滿豪邁的氣概。

Cornou, Fernand (1845—1924)——哥

爾蒙(法)歷史畫家。師事佛羅曼坦(Fromen-  
tin)及堡特爾(Bourdelle)，壯年成名。作  
過「塞拉格里的殺人」，又單用鼠色作波羅  
色的「生」「死」「婚」「」的連續圖。也常愛作  
肖像畫。

Cornelius, Peter Von (1783—1867)——

科尼利阿斯(德)畫家，初在都塞爾多夫(Düs-  
seldorf)城美術院習畫，一八一二年赴羅馬  
，留八年，歸國後做母校的校長。後於一八

四一年為威廉四世所召，到柏林作墓廟的壁畫，但至今祇留下木炭草稿，還未實現就死了。

Corot, Jean Camille (1796—1875)——

柯洛(法)一八三〇年派的領袖。少年為布店店員，至二十六歲才跟密沙隆(Michallon)學畫，可惜密沙隆不久就死了，此後他習了三年古典的風景畫。一八二八年以後，數度遊羅馬，卅三年始出品沙龍。所作風景飄逸有詩意，畫面有空氣感覺，為煙如霧，除油畫外，復多作銅版風景畫。

Correggio, Antonio Allegri (1494—1534)——

科累佐(意)以研究光學見長的畫家，影響於時代甚大，與拉斐爾，米開朗等齊名。以強烈的明暗，組成畫面上光的氣氛，與當時專注意於色的塗沫的畫風一異其趣。

Cortot, Jean Pierre (1787—1843)——

哥多(法)雕塑家，一八〇九年得羅馬獎，是時認識大畫家益格兒(Ingres)，在益格兒作品中還留下哥多充滿青春之火的一肖像，在羅馬留九年，完成「路易十三」一巨作，回巴黎後第一次與社會相見的作品為十七世紀法國大悲劇家哥耐兒的(Cornelie)的大理石像，俟後作品的收穫異常豐富。

Costa, J. Mendes da (1864—)——

哥斯他(荷)雕塑家。歐戰後為建立在各地的戰死者彫刻紀念碑，因此成名。作品非常富有東方風趣，對於埃及，希臘，中國的彫刻有很深的認識，對於Modeling(堆塑)的技巧尤成功，能將石味移到金屬彫塑上面。

Colman, John Sell (1788—1848)——

柯特曼(英)風景畫家。一七九九年於倫敦與



## 本刊徵稿條例

- 一 本刊爲藝術界公開論壇，除特約稿件外，並歡迎一切關於造型美術之論著，批評，介紹，翻譯，及美術家之小傳通訊等稿。如有插圖，請將可製版之圖片一並寄下。
- 二 來稿以三千字左右爲合宜，如有佳作最長不可過五千字。
- 三 來稿須繕寫清楚，並註明作者姓名及通訊處。筆名聽便。
- 四 來稿文責作者自負，版權亦歸作者保有。
- 五 來稿如不願刪改及須退回者，請聲明及預附郵資。
- 六 投譯稿者須附原文，不便者請註明原文出處。
- 七 來稿發表後，酌以本刊爲酬。
- 八 來稿請寄廣州蓮花井松廬轉青年藝術社。

---

## 青年藝術 第五期

編輯者 青年藝術社

出版者 青年藝術社

出版日期 二十六年七月一日

印刷者 廣州市大馬站  
大昌印務局

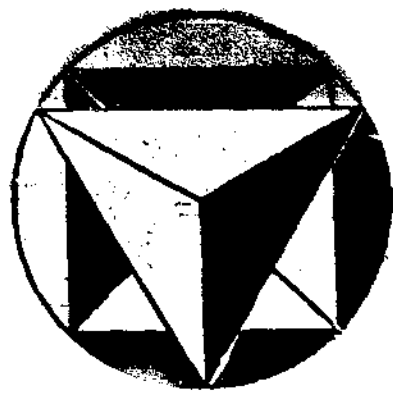
每册定價壹角

通訊處 廣州市

漢民北路一〇

七號大衆公司

---



每月一號出版每本定價一元

總批發處：北門外大街七號大衆公司