

一九三五年的世界藝術

一九三五年世界概況叢書

林風眠編著

王雲五 韋慈 主編

商務印書館發行

一九三五年世界概況叢書

一九三五年的世界藝術

林風眠編著

王雲五 韋懋 主編



商務印書館發行

弁言

照本書底標題，我們是想給一九三五年的世界藝壇一個比較詳盡的觀察。在這一年度，中國藝術真正在歐洲出了一個風頭的事，祇能算是我們底榮幸，不是這本小書底編輯目的，這是顯然的。

從 *Le Mois*，從 *L'Art Vivant*，我是選譯了四篇較為純粹的論文，五篇關於重要的展覽會的批評，四篇對於藝術家的評論，一篇談論水上的凡爾賽宮——諾曼提巨船的文字，又從一年內的 *Le Mois* 摘錄了「一年內世界藝術之動態」了。

那末，根據這十五篇文章，我們就可以確實達到那「較詳盡的觀察」的目的了嗎？當然，如果您有藝術的素養，如果您肯於仔細地看，對於去年一年內的世界藝術運動底概況，您不是不能得到一個概然的觀念的。因為，這些論文同批評都是當代藝術家同批評家們底意見，我們雖沒有這

個幸福當面了這一年內在各種重要的展覽會上出現的藝術品，我們卻可以把那些意見當做各種角度的鏡子，從這鏡子們，我們可以體會，經那些藝術家同批評家們所指示的一年內世界藝術情況是如何，藝術家同批評家們底態度又如何。然而，真要達到「較詳盡的觀察」的目的，憑這五萬多字的小冊子底能力還是差得太遠，因為，藝術的欣賞是非憑直觀不可的；而且，我們竟也沒有可能多容納一些插圖。不過，既然我們不能每個人都到歐洲去混一年，這本小書也就只能這樣地的盡它底責任了。

這本小書底十五個篇目都是譯文，而且大部分是出自 *Le Mois* 的。我們知道，在 *Le Mois* 上寫文字的藝術家和批評家們，大多數都有一種怪脾氣：態度既不肯赤裸裸地表露，文字也有意地的寫得牽強累贅，這，就是他們底本國人讀起來也覺得出的。因此，在這本小書上所採用的十幾篇文章中，我雖是竭力想把它譯得明顯些，晦澀的地方還是不能免的；自然，我底譯筆同我譯這些文字的時間，也相當地要負擔一部分的責任。

目錄

回到主題上來·····	一
主題之選擇·····	一一
野獸主義之結算·····	一七
立體主義之創造者·····	二五
德國大畫家馬克斯利柏曼·····	三二
巴黎意大利藝術展覽會·····	三七
布魯塞爾展覽會上的藝術運動·····	五一
現代之藝術·····	六五
大畫家保羅西雅克不幸逝世·····	七三

一九三五年的世界藝術

二

彼爾苦那	七五
卡羅	七九
秋季沙龍	八四
倫敦中國藝術	九〇
諾曼提船上的裝飾藝展	九六
一年內世界藝術之動態	一〇五

插圖目錄

(甲)一九三五年著名藝術家之代表作

- 一 裝飾畫……………馬提斯作，存美國美利翁之 Fondation Barnes。
- 二 版畫……………馬提斯作，爲畫家如伊斯 (Joyce)底“Diycce”一畫所作。
- 三 頭……………A. 歧科密提 (Giometti)作。
- 四 海濱……………布拉克作。
- 五 靜物……………布拉克作。
- 六 古薩勒茲 (Gouzaiez)一九三五年的作品。
- 七 古薩勒茲 (Gouzaiez)一九三五年的作品。
- 八 構圖……………沙加爾作。
- 九 構圖……………沙加爾作。
- 一〇 亨利勞楞斯一九三五年的作品。

一九三五年的世界藝術

- 一一 亨利勞楞斯一九三五年的作品。
- 一二 跳繩……………亨利勞楞斯作。
- 一三 考丁斯基 (Kandinsky) 一九三五年的作品。
- 一四 雷澤一九三五年的作品。
- 一五 構圖……………法夫利 (A. FAVORY) 作。
- 一六 裸體……………法夫利 (A. FAVORY) 作。
- 一七 兩個騎馬的人……………利柏曼作。

(乙) 巴黎意大利藝術出品

- 一八 聖母與聖子……………巴爾多非尼提 (Baldovineti) 作。
- 一九 美神之誕生……………菩提徹利作。
- 二〇 花……………提香作。
- 二一 信心……………丁托累特作。

(丙) 諾曼提大船上的裝飾藝術

- 二二 漁……………楊丟農作（雕漆加金。）
- 二三 獵……………楊丟農作（雕漆加金加彩，在吸烟室進口。）
- 二四 捕馬……………楊丟農作（雕漆加金。）
- 二五 玻璃刻畫……………丟巴斯原稿，盛比厄爾（Champigneulle）刻，在大廳。
- 二六 諾曼提的藝術……………得拉馬累作，（雕漆加金，在頭等飯廳。）
- 二七 美神的裝臺……………毛利斯及保羅馬克斯安格朗（Max-Ingland）作，（玻璃刻畫，化妝室。）
- 二八 北冰洋……………佐治蘇比克（Sampique）作，（浮雕，裝飾陳列室。）

（丁）比利時藝術出品人之作品

- 二九 大宮，晚間的燈光……………建築師凡奈克作。
- 三〇 意大利陳列館出品。
- 三一 水彩畫……………保羅西雅克作。

（戊）其他

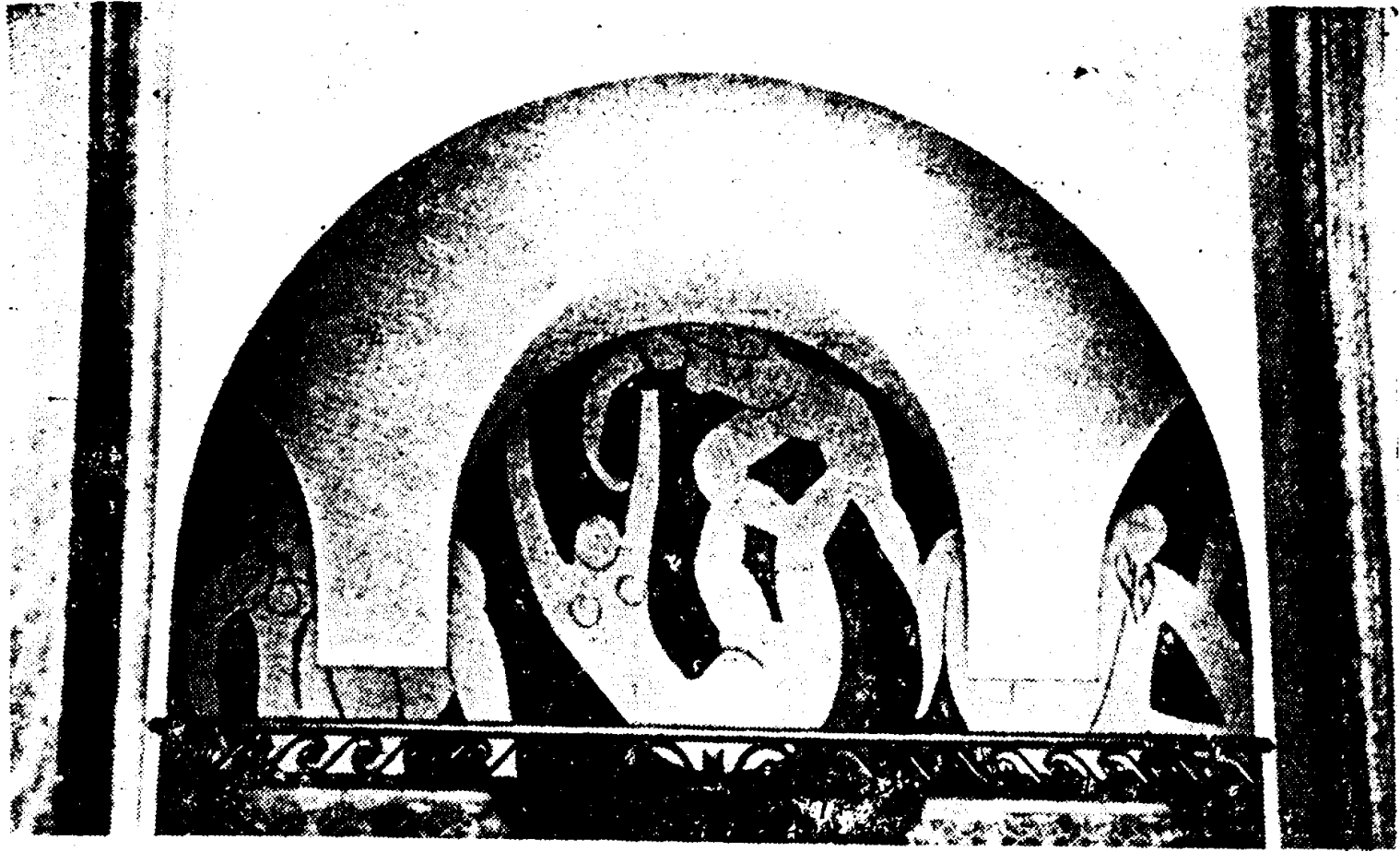
- 三二 女人像……………波萊烏羅（Pollainolo）作。

一九三五年的世界藝術

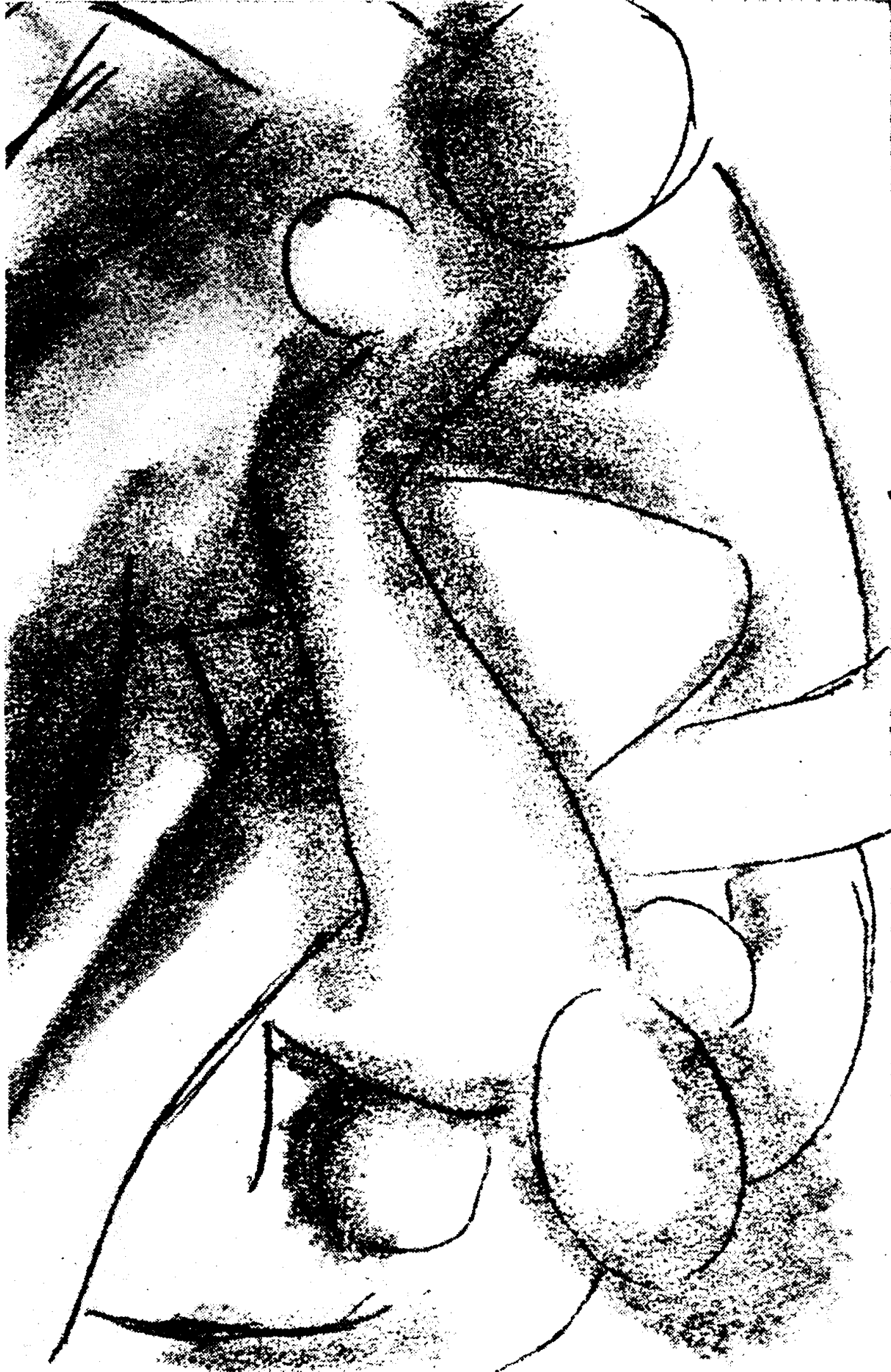
三三 比利時藝展法國陳列館出品。

三四 耶穌與教徒……………利柏曼作。

三五 少女……………凡同于一九三五年的作品。

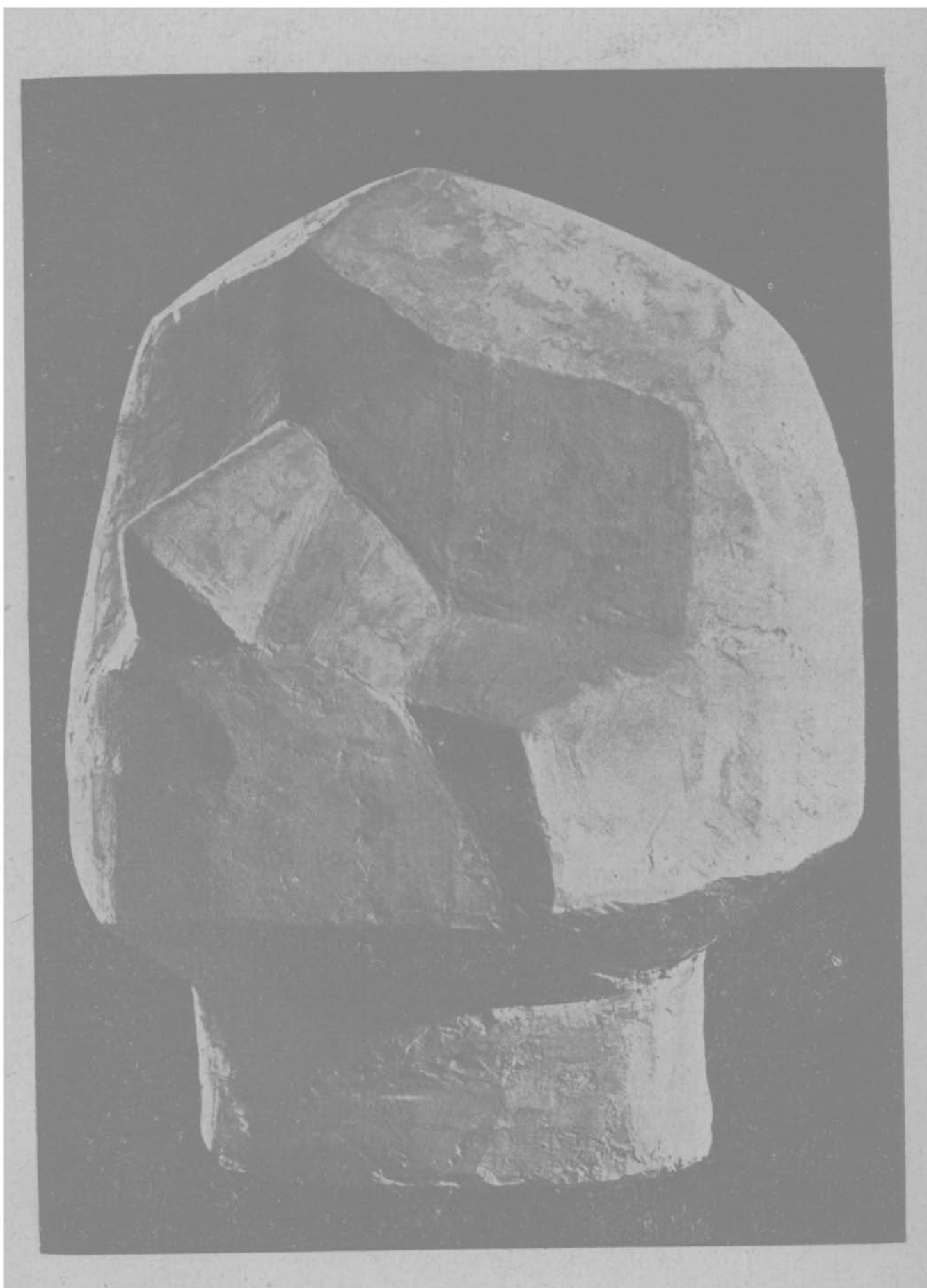


一. 裝飾畫……馬提斯作，存美國美利翁之Fondation Barnes.

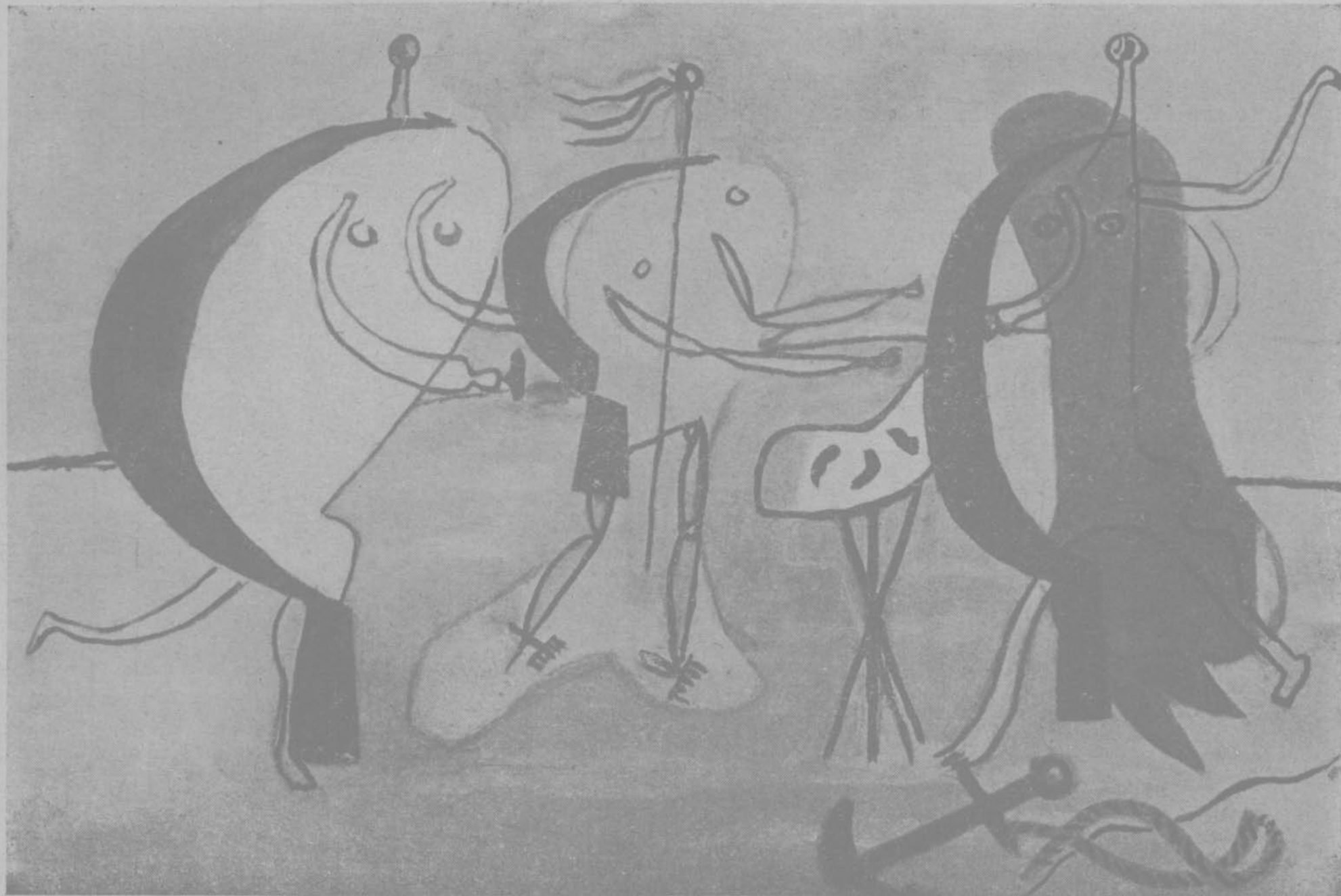


二. 版畫……馬提斯作, 爲畫家

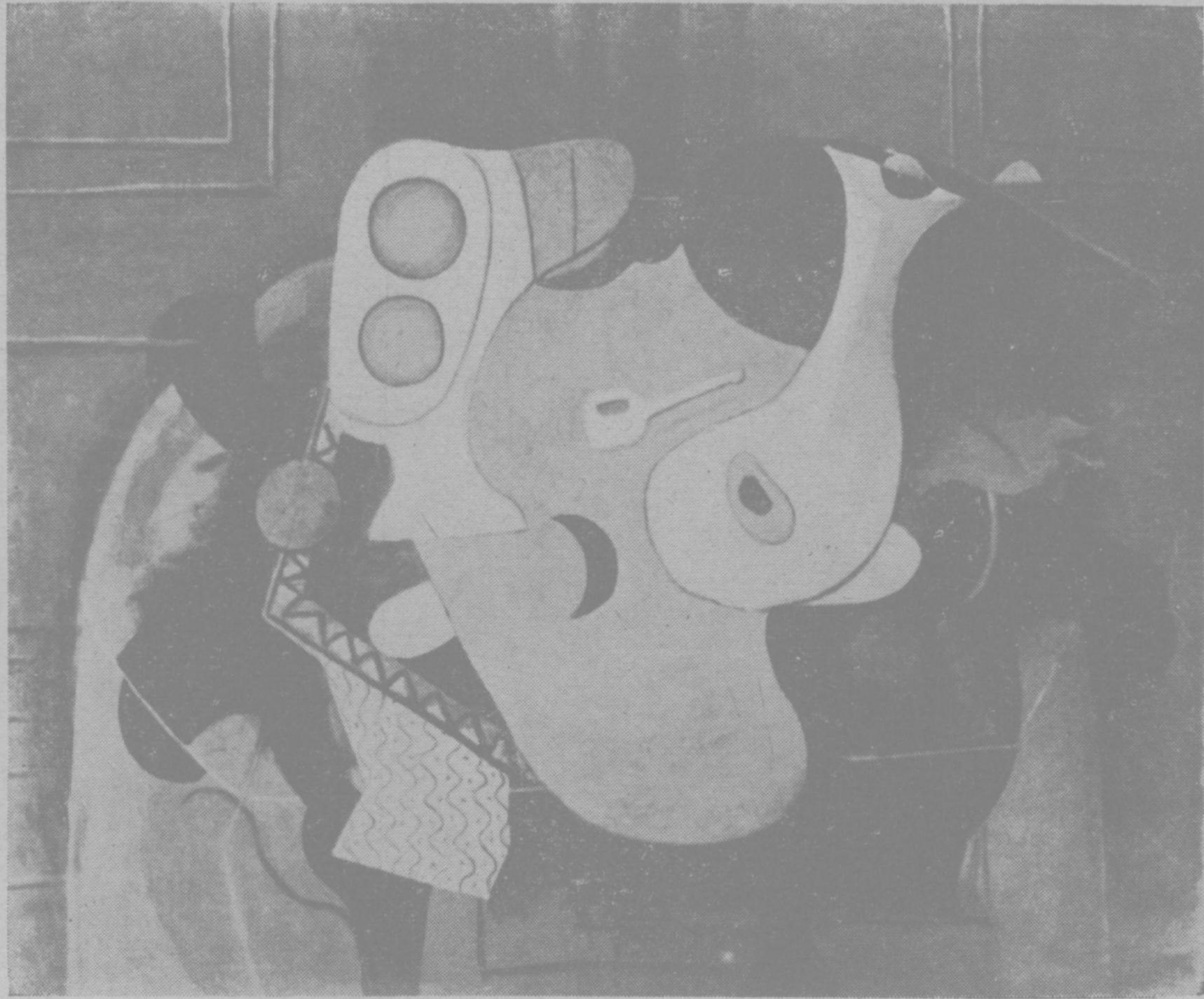
如伊斯(Joyce)底“Ulyce”一畫所作。



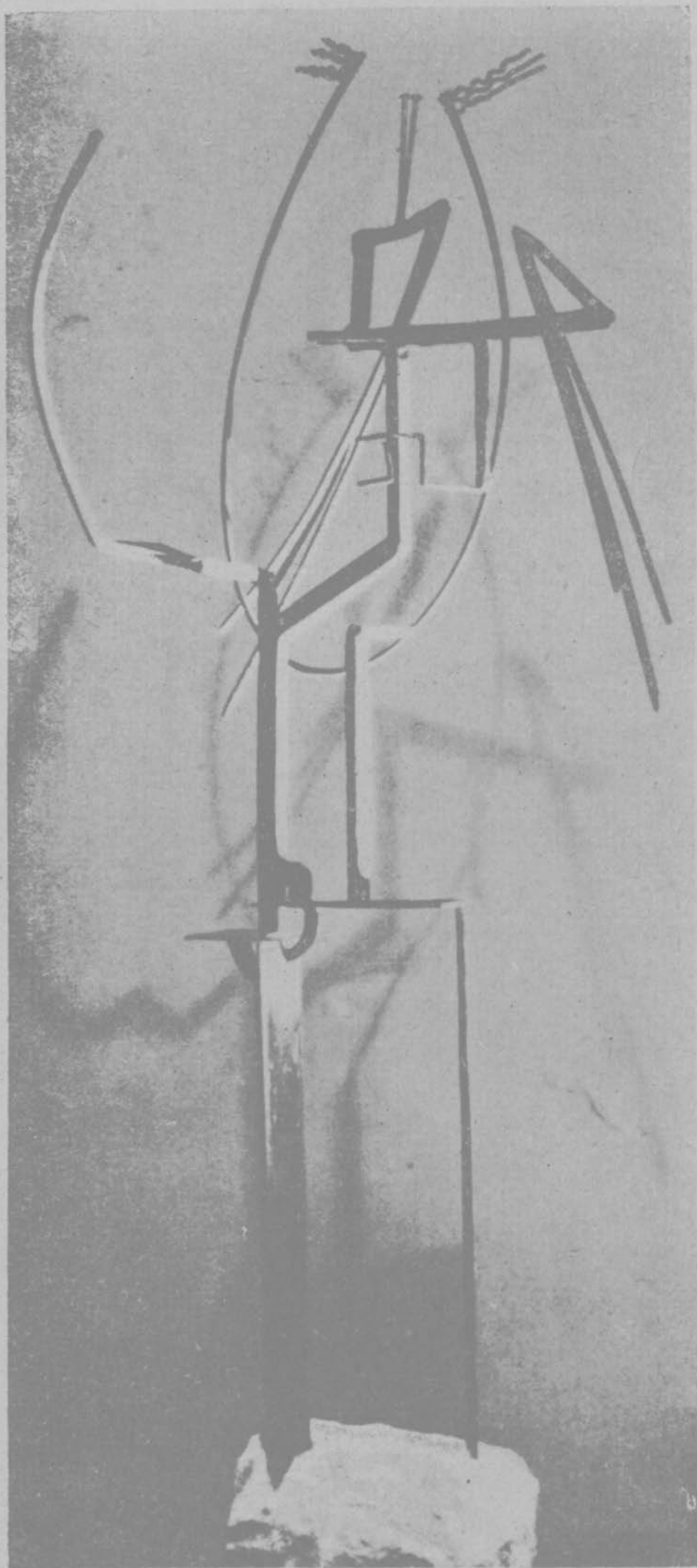
三. 頭……A, 歧科密提 (Giacometti) 作。



四. 海濱……布拉克作。

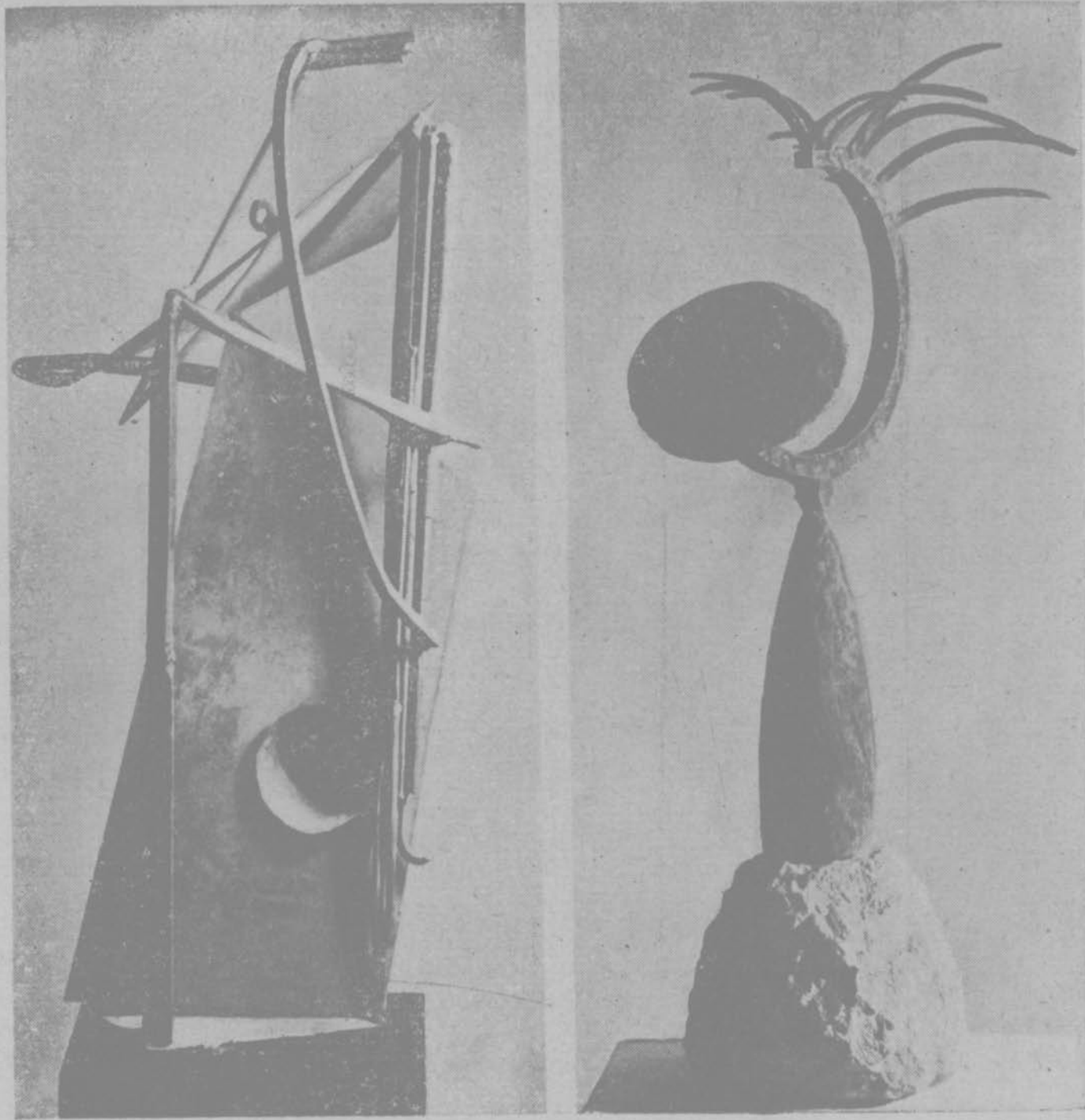


五. 靜物……布拉克作。



六. 古薩勒茲 (Gouzalez)

一九三五年的作品。



七. 古薩勒茲 (Gonzalez) 一九三五年的作品。



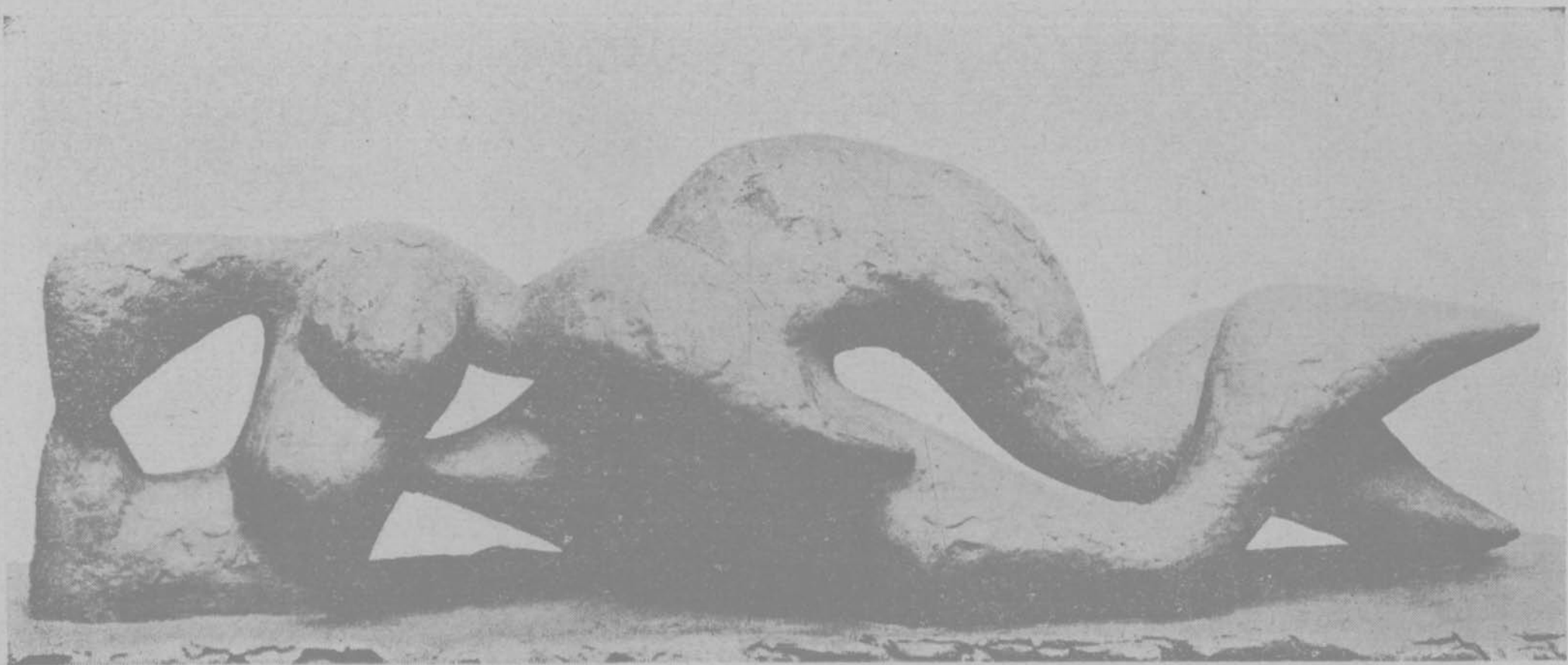
八. 構圖……沙加爾作。



九. 構圖……沙加爾作。



一〇. 亨利勞楞斯一九三五年的作品。



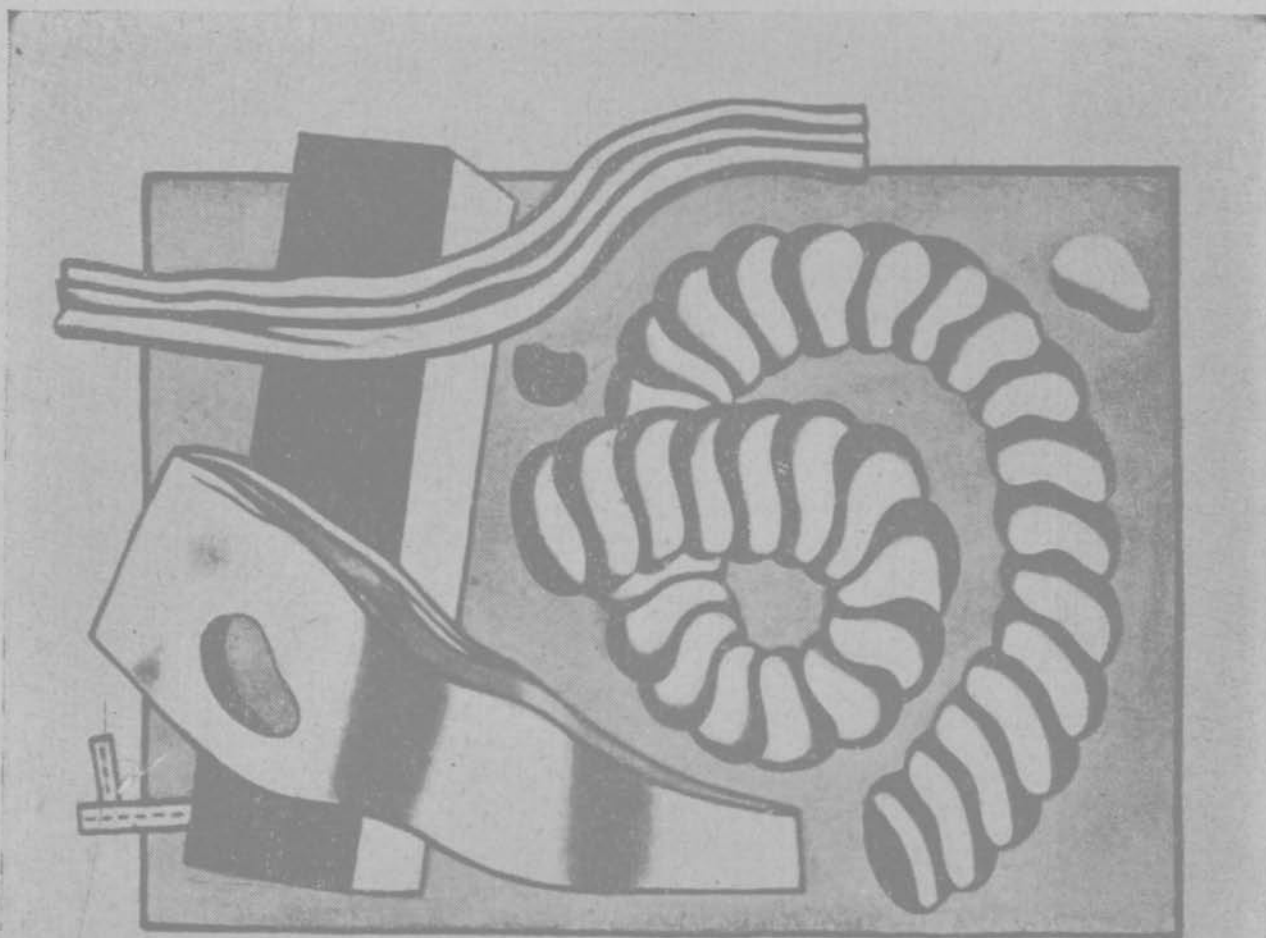
一一. 亨利勞楞斯一九三五年的作品。



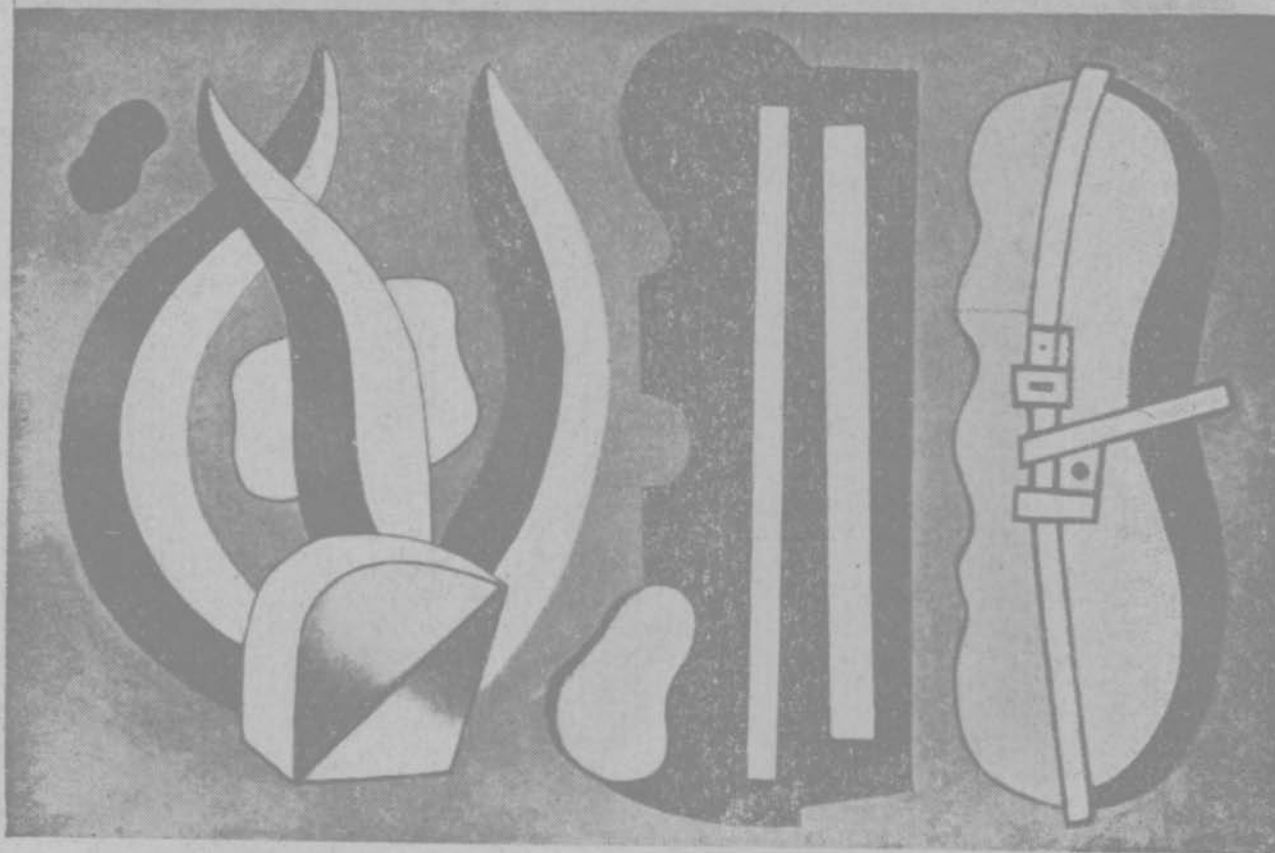
一二. 跳繩……亨利勞楞斯作。



一三. 考丁斯基(Kandinsky)一九三五年的作品。



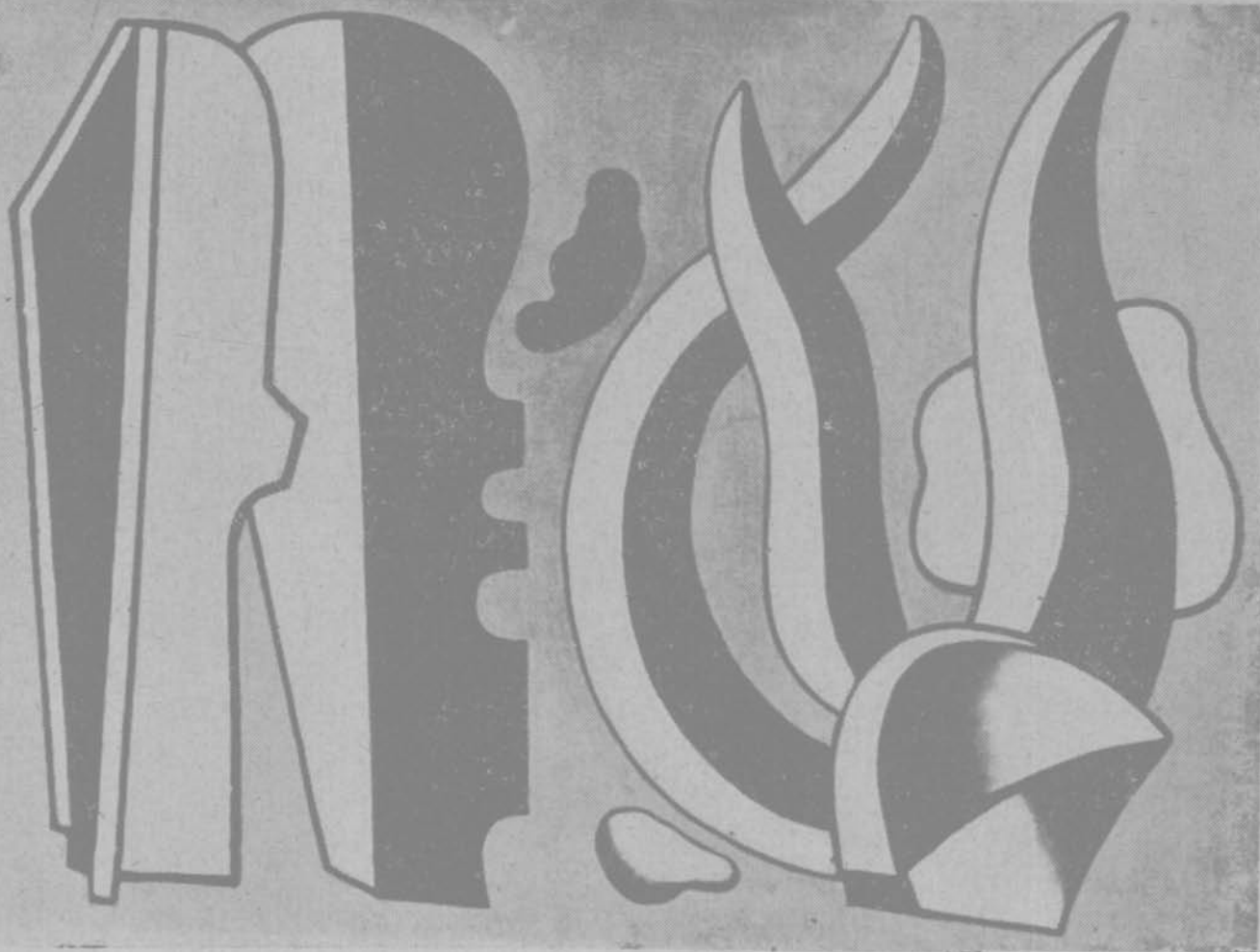
FERNAND LEGER 1935



一四. 雷澤一九三五年的作品。



FERNAND LÉGER 1935



一五. 構圖 ……法夫利(A. Favory)作。



一六. 裸體……法夫利(A. Favory)作。

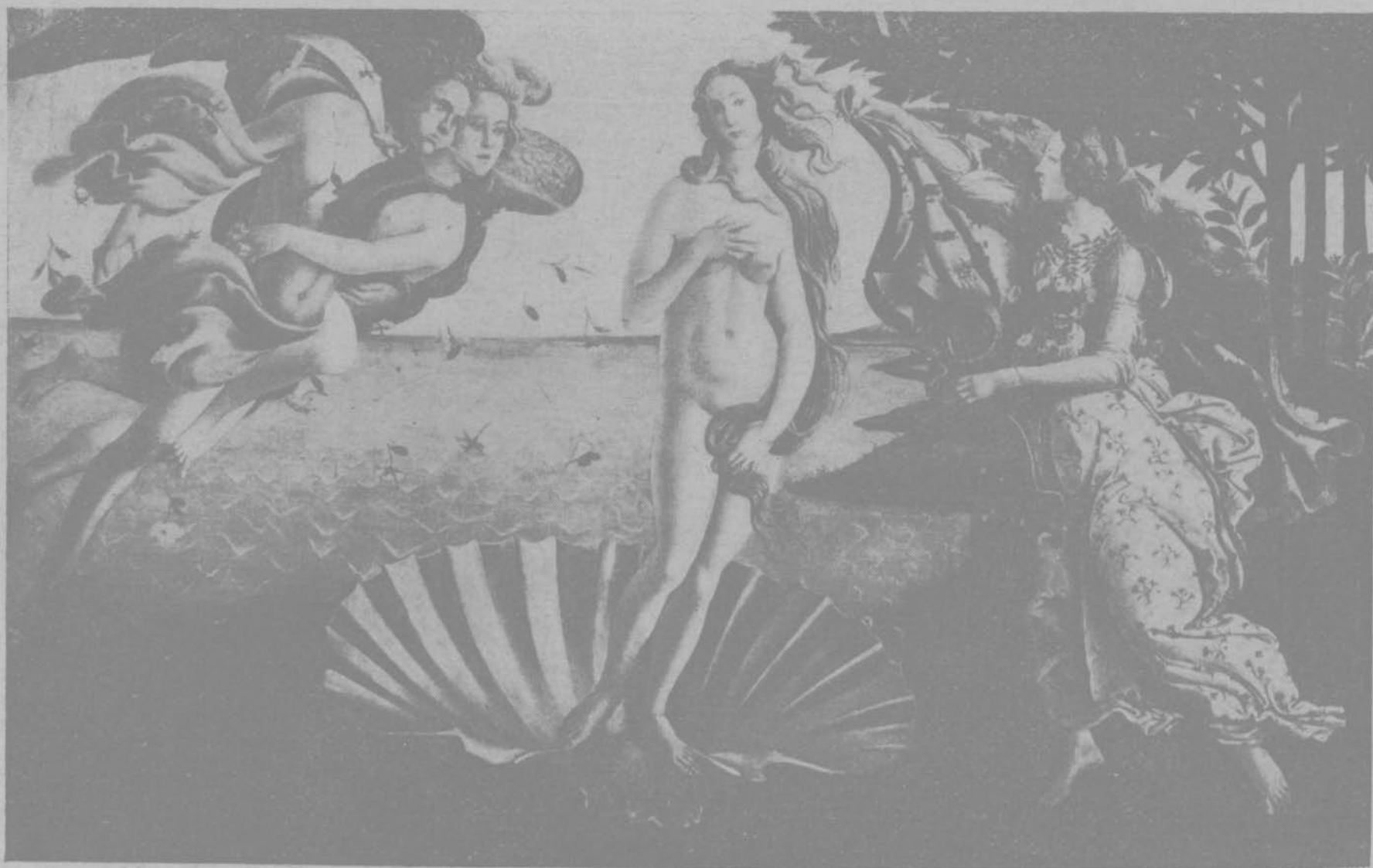


一七. 兩個騎馬的人……利柏曼作。



一八. 聖母與聖子

巴爾多非尼提作。



一九. 美神之誕生

菩提徹利作。

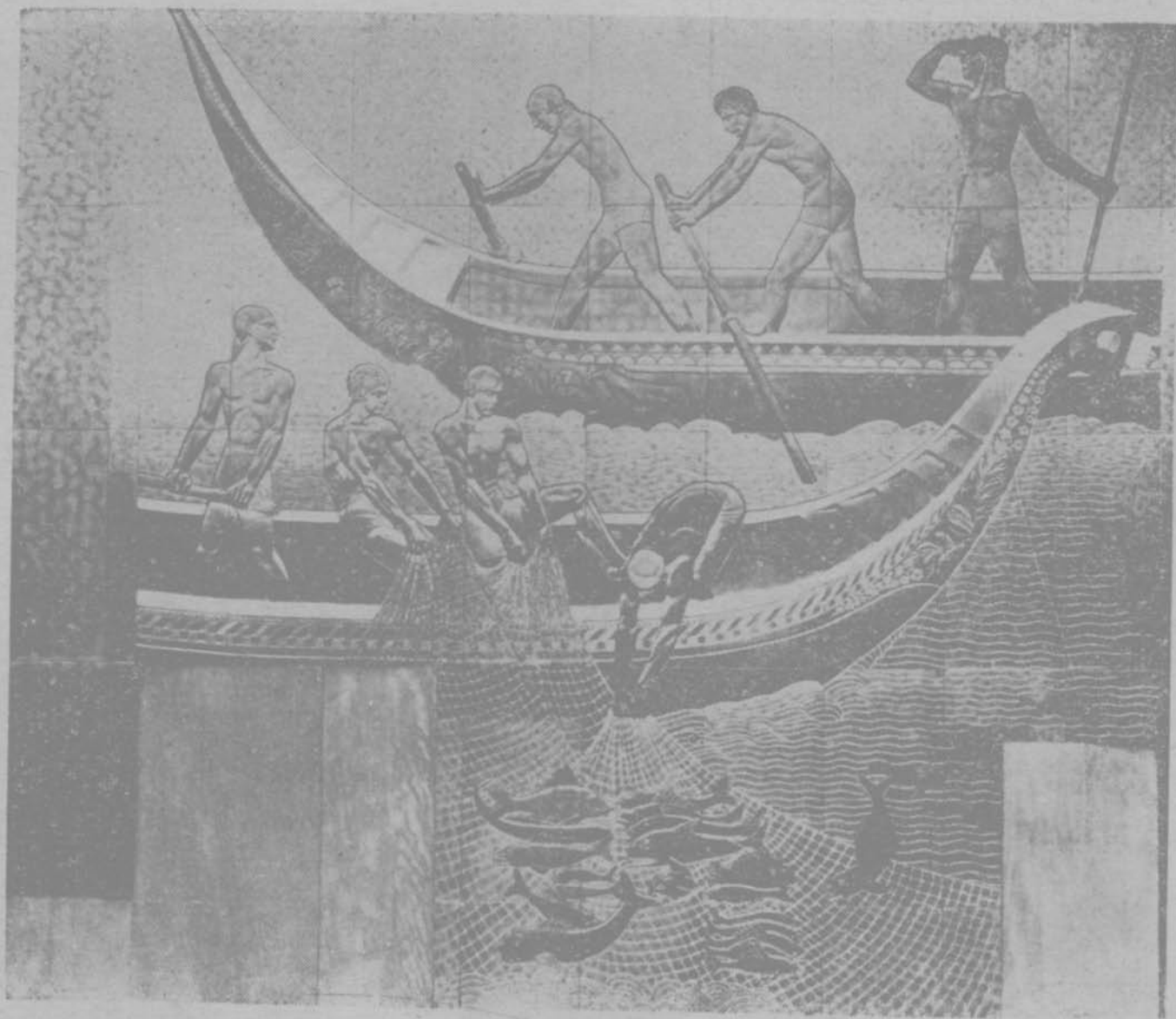


二〇. 花
提香作。



二一. 信心

丁托累特作。



二二。漁

楊丟農作(彫漆加金)。



二三. 獵

楊丟農作(彫漆加金加彩, 在吸烟室進口)。



二四。捕馬

楊丟農作(彫漆加金)。



二五. 玻璃刻畫

丢巴斯原稿, 盛比厄爾刻, 在大廳。



二六. 諾曼提的藝術

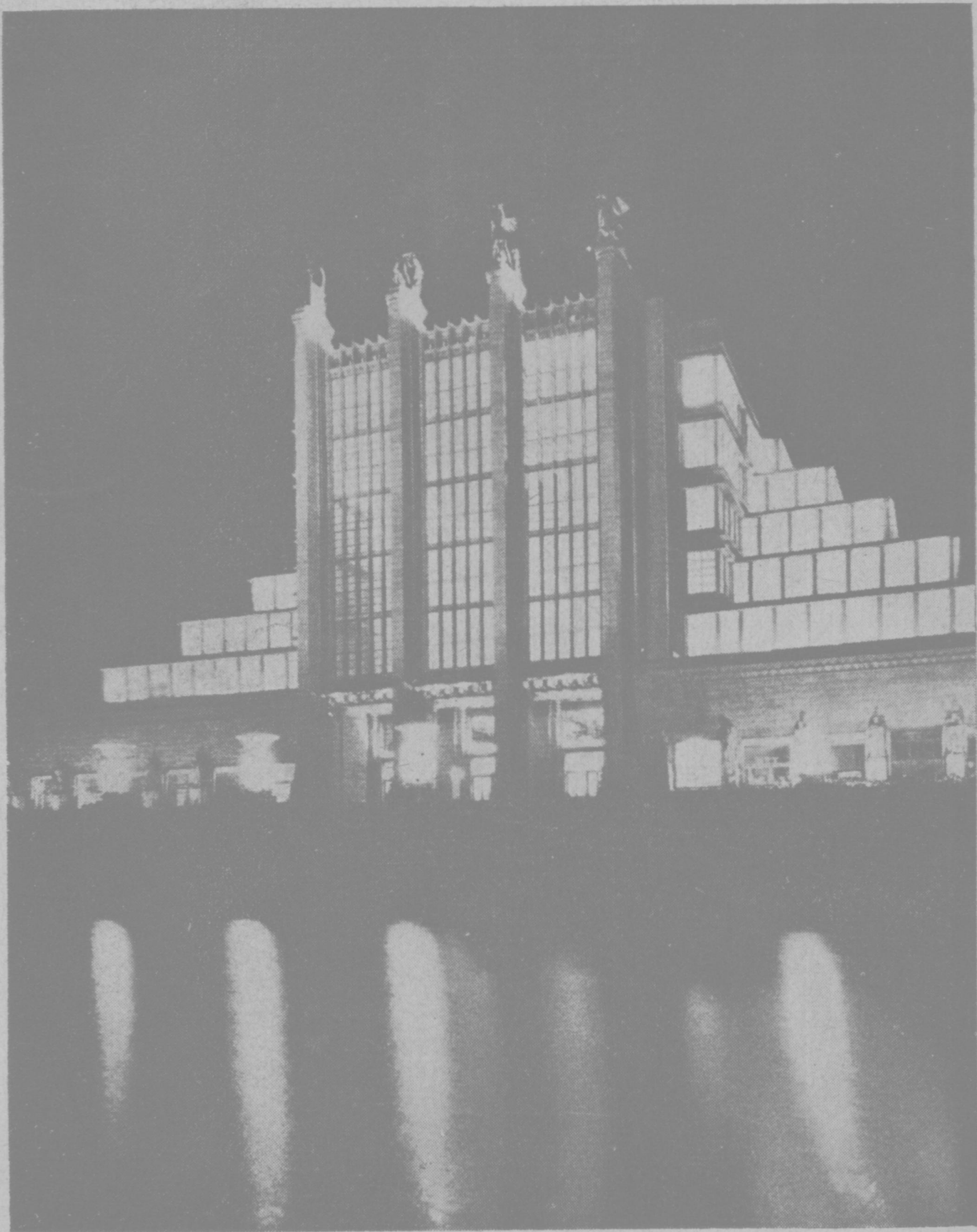
得拉馬累作(彫漆加金,在頭等飯廳)。



二七. 美神的裝台……毛利斯及保羅馬克斯安格期((Max-Ingrand)作(玻璃刻畫化裝)。



二八. 北冰洋……佐治蘇比克 (Saupique) 作 (浮彫, 裝飾陳列室)。



二九. 大宮晚間的燈光……建築師凡奈克作。



三〇。意大利陳列館出品。



三一，水彩畫……保羅西雅克作。



三二. 女人像

波萊烏羅作。



三三. 比利時藝展, 法國陳列館出品。



三四. 耶穌與教徒
利伯曼作。



三五. 少女

凡同干一九三五年作品。

一九三五年的世界藝術

回到主題上來

解放了的理智主義，隱晦的狂譎，病態的玄想，那個時代是過去了。青年的畫家渴望着到自然的紀律裏去，這就是回到可讀的、有生氣的、有人性的繪畫裏來。

立體主義直是繪畫藝術之否認。它很久的給與人們以不幸的蹂躪。它使最真實的天賦不生產，使它消滅，它將各種自由的衝動壅塞，它將繪畫給與藝術家的自己表現的解放之正當方法，縮減以至於無。

抽象的、無性別的、冰冷的、有棱角的、破碎的，這個以無爲主的線條的美學，給人以規律與儀式。立體主義的粗糙的骨骼，將神思之種子悶殺，作品在未生以前就已經死了。

終有一日，人們會明白這個專制是不合的，它的要求是徒然的，……於是，像鐘擺在兩對點中間擺動一樣，人們就又到古代繪畫之教訓的『主題』上去了。人們就把永久爭論着的老題目，重行掘出來，結果，在一八八〇年左右，使馬內（Manet）畫了幅『草地上之中餐』（Dîner sur l'herbe）。

於是，今日這重生的一派中之極端的畫家，就以畫中之『主題』爲口頭禪了。他們以主題爲不可少，好像清新空氣之於肺部，或是獨裁者之於需要秩序的國家……。

這個大批製造的藝術，流線形的藝術之立體主義，古代學派，要怎樣做就可以怎樣做了！

玄想，以它底狡詭，和似是而非的東西，把所謂革新家底壞事遮蓋了很久。這些人底壞事中間，將藝術與生活分離之一點還只是其最輕的。但，這個出名的新藝術理論的歸結，不過是留些幾何形的裝飾之極土俗的、粉線的、抽象的痕迹而已，玻窗、用具、布匹、簾幙、氈子之藝術而已；巴黎物品如抽煙發火器、粉盒、手提袋等之裝璜而已。

夫拉孟（Fr. Incois Flamenc）從前以愚蠢得可喜的意象，和鄉村風景，來裝璜糖果鋪子的

小盒的，現在讓位於已成時髦的裝飾了。

而畫呢，自以為是描述的圖案構成的，以幾何的形體合成的，不和諧的錐體、橢圓形、或切線的、割線的、或同心的圓之合奏，不過是消防隊的有色的帽，畫着『小貓同毛線團遊戲』的小弟弟而已。

永久的合一主義，不過將它的應用變換一下罷了。

到處我們可以指出同樣的畫圖方法之衰敗，同一的無力。

主體派的畫家用了一種詭計，將作品放在藝術之規律之外，以省一切的節制。『消防隊』之誠實，從前的榜樣，不過證明了它的天真爛漫而已，它，一句話可以總結：一種可憐的解釋，自以為是客觀的，而其實不過是幼稚的而已。這是，主體派把它沒有自己表白的能力掩蓋起來的，一種狡計，蒙了這個週圍的神祕之福的，它不過是勢利圈中一個不兌現的支票而已。它預先就以為各種批判為不對的，所以，它以為它有把顏色塗在畫布上的權利了。簡言之，我們可以說，現在這種三角學的勉強的作品，能比『法國藝術家』一派的作品如『女人死在花叢』(Femmes Mourant dans

Les Femmes), 或者夫拉孟大師底過時的、愚蠢的景物, 爲更有意義? 它們的藝術性質是更純潔, 趣味更不俗嗎?

「圖畫沒有主題是不能存在的……」, 但所謂主題是什麼意義呢? 這簡直不過是爲人們所欲畫或寫的, 大或小的歷史而已。所以, 在繪畫內, 像在文學內一樣, 總是利用已成的東西, 老的主題, 宗教的、或神話的, 浪漫的、或寫實的。因爲, 在這個世界裏, 除了著作者已有的表現以外, 沒有新的東西。

在畫家底作品裏, 像在文人底作品裏一樣, 有一種「文學」會從這個歷史, 這個主題, 發放出來的。這個文學, 是存在在兩種藝術中的: 可以理解的、有感覺的、很細緻的, 或是粗糙的、愚笨的; 合常態的、或是病態的、齷齪的。在寫的作品裏, 一個下等的風趨可以有空話陪伴着。同樣的, 圖畫可以把它底主題變爲虛妄的歷史; 而其實呢, 不過顯露一種可憐的工作, 微弱的, 並且全沒有技術的價值。一種報紙上的小說, 可以像粗俗的繪畫一樣, 在畫幅上展示開過分裝飾的, 沒有一些力氣的, 充滿着一書的篇幅……。

要寫畫，我們須用畫刷和顏色；要作文呢，須有墨水和筆管。但所用的物質資料雖不同，而畫家和文人底義務卻是同樣的。他們都是該曲從，並適應他那表現方式的條件的。這個表現是他們所應該做到的。

在這個上面各人都是同意的嗎？

在原則上是同意的！不過，結果並不能常常證實這些表現方式的運用。他們底特有職務，終是變換過了，倒轉來了。文人呢，忘記他文人所應做的，寫些有聯絡的東西，一個故事，那樣的事。

不此之圖，他只把有聲有色，卻沒有意義的字句，排列起來。實在呢，他把『寫』那件主要的事件抹煞了。

畫家呢，他在描繪他底主題的時候，倒確是講了一篇文學的故事。不過很可惜的，他把『繪』的一事忘去了。

對於一個生成的畫家，回到主題去的問題，是不會發生的。也從沒有發生過。

這個問題之於他，同一個有好的聲音的，生成的歌者，對於歌劇之大調，愛情歌，下等咖啡館之

小曲的選擇，一樣的重要。

在荷蘭的一個博物館，我曾欣賞過弗美爾得得爾夫特（*Vermeer (de Delft)*）一幅畫。一張桌子上，一隻罐頭，在一盆中的三片海會魚。這小畫之主題包含着一個情緒的世界。單是它，已是一幕悲劇了。

次之，盧本斯（*Rubens*）一個女人像，使我沈沒於歡樂之中，將我帶到它的主題之外；而在這一個大師底大結構，和莊嚴的主題前，我還是冷冷的。

這是主題使密雷（*Millet*）底晚禱得到世界的光榮的名譽和傑作之稱嗎？這幅畫的好處是平平的……而主題呢？這是因為畫了可爭論的主題，使得拉克拉（*Eugene Delacroix*）成爲一個大師嗎？倘若得拉克拉不是一個生成的畫家，他底取材於雜貨店中東方物品之嗜好，可以使他成爲這樣的畫家嗎？

一個有超衆聲帶的歌者，即使合樂的詞句是沒有意味的，或者愚笨到可憐的程度的，也可以隨意唱一曲山歌，或歌劇裏的大調。得拉克拉底天賦是這樣的，他底顏色是這樣的美麗，他底圖稿

是這樣的會表現，所以，他總是常常超越於主題範圍之外的。

在雷姆布朗特 (Rembrandt) 底『剝了皮的牛』(Bœuf Torché)裏，其主題給與我們的興味，比『解剖學課』(Leçon d'Anatomie)爲少嗎。

累那 (Auguste Renoir) 底『包廂』(In Loge)和 Courbon 或 Albert Bernard 底大幅比起來，偉大要差些，生氣要差些嗎？

在累那爾 (Jules Renard) 底『紅蘿蔔鬚』(Poin de Carotte)裏，歷史的結構是極微薄的，然而，是有齣悲劇的呢！

在塞臧 (Cézanne) 或沙爾丁 (Chardin) 底靜物內，和在凡哥格 (Van Gogh) 底人物像及風景畫裏，又是怎樣的悲劇，在使主題有生氣呢？

我曾在別處寫過這句話『繪畫同烹飪一樣，可以嘗味而不可以解釋。』

關於科羅底風景畫，馬內底人物畫，可以寫了二十多行，三十多行，雖不會徒污篇幅，不是純粹的白費嗎？

巴斯德之學理、黴菌之生命、血清曾給了幾代的生物學者以許多的著作。天河、天體間之空間、紅的、藍的、紫的光線、冷的或熱的、中溫層的這個或那個，會使數學和物理學的英雄寫了無數的卷數，厚而且重要的論文了。

立體主義呢？也曾給藝術上的『技術家』，專講此道的各種各樣的批評家和出版家，一個無窮盡、無限豐富的源頭了。

Arthur Kraavim，在一九二二及一九三二、一九三三、一九三四，發刊了一種雜誌名爲『現在』。一九一四年三月份特號，是完全貢獻給獨立沙龍(Salon for Independent)的。（我隨帶應說一句，這一號的發刊，累得它底編輯者坐了六個月的牢監，亦就是最後的一號。）

這裏是幾段從那號裏引來的文字：

『睜開大了眼睛，驚異地看住這樣美麗的世界，想不起他是現代的還是古代的，他以電話柱爲植物，並且相信花是一種人爲的物品。』

『後來，他知道愛腓爾鐵塔(Tour Eiffel)、電話、汽車、無線電、傳話機，都是近代的東西。他學

一課幾何學、一課物理學、再一課天文學，他用窺管視察一番月球。」

『當他做了一個假的科學家的時候，他學會了繪畫了。』

『拿幾顆丸散把你底心靈掃除一番，你去學些能得每點鐘之記錄的跑步，和能得到二十圈的拳術比賽罷。你底手臂週圍若有五十生的米達了，你或者倒可以成爲一個野獸了，若你是有天才的話。』

不要混亂了廚房與藥房，鄉村與療養院，工作與機械主義，因爲，生活總是有理的。

一個畫家帶他底主題到這世上來的。

累那論哥干時說道：『他不要到塔希提(Tahiti)去的，在空布的樹林(Bains de Combes)裏，我們可以寫很好的圖畫的。』

假如藝術家沒有長處，這不是放在畫上的人物底數目，它們底姿勢、它們底土俗、它們底粗糙、或者它們底特性，可以給與畫幅以長處的。

主題的好處，畫家是帶在他底身上的。

這只是在他底身上，只被他視覺的景象，外界的物件，受到極高的變動的，——這是藝術創作之永久的標準。

畫家底感覺，他底愛、他底生命的尊敬，是奇跡之僅有的因素。永恆的美的主題是人。說得更好些，『主題』就是『人』。

主題之選擇

有人常問我對於繪畫中主題的選擇，和對於這個的重要的意見。且讓我說，繪畫是一個時代之表現，主題是不存在的。它把那個時代的事情和思想，興奮起來。在基督教之初期，它稱頌宗教；在第一帝政時代，它稱頌拿破崙。

但，一回到畫架上就沒有主題了。那班荷蘭人知道有主題嗎？他們不過把他們底日常生活，例如鄉間節日之景象，城裏之市長，畫出來就是了。『夜間巡查』(The Rondel de Nieuw)不是一串人像嗎？夫朗斯哈爾斯(Frans Hals)此外還做什麼呢？我實在不相信現代的畫家是在回復到主題上來。他們要成功一個人像，畫了「一段」已經够辛苦了。不過在現在，確有一國是有主題之存在的，這就是俄國。這國家需要藝術去稱頌她底政治，她爲了工團定了許多畫幅去頌揚地上的工作和工人底高貴的使命。但請看法國之過去；沙爾丁(Charlin)最偉大的大作家之一，塞臧，他曾

畫過人們所說的主題嗎？

每個畫家自然有他底個人底主題，一個酷嗜的題目，很本能地他會到它那裏去的。譬如在累那，女人是他不變的題目，一個不停的引起他底神思的主題。全盛時期的立體主義者，所愛的煙罐、板煙筒、六絲提琴，不是也是彼卡索底學生們所嗜好的一種主題嗎？

我們這個時代，完全是演進的，因之，是很有趣的——起碼，就我個人底嗜好講，顯示着一個絕端的混亂，思想的混亂、社會精神的混亂、藝術價值的混亂。我們是正在過渡時代。一個靈敏的人，每分鐘可以覺得事情的改變，而且這個改變，是很快地實現的。不過，在藝術中，演進是比較緩一些。就繪畫說來，大戰沒有引出偉大的作品，目前，在意國有一種『未來派的愛國主義』（Patriotisme Militaire）在稱揚力學、航空、新的流線形。但在現在，力學是與繪畫相反的。在將來，或者可以引出偉大的作品來。我們藝術家，現在在新的能力之前，好像我們的先人在汽車之產生時一樣，無法了，笨拙了。我們沒有本能的反射（reflexes）。我們明白，我們覺得，我們卻還不能翻譯出了。

大天才家底命運是在開路。彼卡索、布拉開（Braque）就是這樣人。講到他們，我要回答夫拉

明克幾星期前所說的，絕對可驚的話了：他說「主體主義是繪畫之否認，」我以為，夫拉明克是不配做這樣決定的判斷的。在我看來，他除永久的重複着黑的天，三間近郊的房子，和三株樹以外，就更沒有東西了。

彼卡索同布拉開，給我以繪畫的感覺，他們對不對，我不知道，不能決斷。我自己是一個偏黨的人，極熱心於色彩的，又是覺情、內心生活、畫面思想的偏黨者，是愛如華麗的天鵝絨那樣熱而有生氣的物質的。彼卡索或布拉開，畫幅中之色調、線條、平面之混合物，卻能給我以圖畫的印象。

彼卡索有過許多摹擬者。照他做，學他做的，平庸的人也真多。一九〇〇年一百年印象主義者裏，只有二三個是有價值的。在一般不懂的人，沒有藝術訓練的人看來，同一個學派裏的兩幅作品之大體，是相同的。西斯利（Sisley）也不過同別的印象主義者有同等的價值罷了。

現在請不要問我，將來是屬於誰的，還是巴黎派的立體主義者可取得將來的贊同呢，還是別的學派？我只相信，將來各種藝術會大發展，尤其是繪畫，雖是法國在近百年內好作品已大大的發現出來了，我簡直可說，是浸在好的作品之內了，「塞飽」了好的作品了。它對於各種藝術之表現，

很像一個知味的人嘗飽了山珍海錯了。到後來，任是菜蔬做得怎樣的好，怎樣細緻，他也不再以為好了。過去不久，畫家人數是可以一批一批地計算的。設在倫敦、柏林、紐約、馬德里，有一個展覽會，並從一百個法國畫家中隨便送去三四個人底作品去陳列，這個展覽會中，一定還要以這三四人底作品為最好的。

而且，在藝術界要說將來，尤其困難，因為，我們不知道將來要有什麼來源，什麼接觸，什麼機遇，來引起它底演進。在藝術裏，是沒有即刻的，各種新潮流，各種新思想，只可以經過慢慢的進行，而後纔出現的。

新近開幕之意大利藝術家底展覽，可以給現在的畫家一些影響嗎？或者是的。但我不相信。我們到底有一個盧夫爾（Louvre），我們熟悉它，而一定可以給些影響；而使將來在各方面發展的，卻是新近的「實在之畫家」（Peintres de Réalité）的展覽。他們本不被人們知道，這在一般人卻是一個大顯示無疑的，這時候的經濟的不景氣，把青年畫家底發展妨礙着，像它妨礙着各種活動，藝術的、工業的、商業的一樣。

畫家們，以前是很被人們溺愛的。現在呢，畫家只有餓死的命運了。所以，不管他們願意不願意，他們回復到他們底命運上來了。

實際上，繪畫總是一種投機。在文藝復興時期，一些開明的愛美術的人，買拉腓爾（*Luca*）。過去這幾年呢，投機的範圍太大了，包括着各種各樣的投機。個個人都投機。我再說一句，將來的藝術要產生些什麼，我們是不能預料的。

年青的人不追求什麼，他們工作着，就完了。他們沒有這個意志，這個目的，去尋找着新的東西。這是他們下意識的、無主見的、本能地的工作。像彼卡索一樣，突然的出來，帶來了一些新的東西，人們就同他起一名字，叫做「彼卡索主義」（*Picassisme*）。終有一天，會有一個新青年出來，創作一些新的東西，於是，人們就要給這個繪畫一個新的名字。這自然不能阻止一般要出名的畫家，使他們不能找到「實物」的新藝術之美麗的形態，而在找一名目……

至於我呢，倘有人問我現在可以使人歡喜，可以引人興趣的，是那一種繪畫？我將說，是肖像畫。我底同時人，尤其我們底同時人，對於他們底面容，保有一個極強烈的興趣。肖像畫，但這是女人們

對於自己祕密所有的愛的理想的表示。女人底自愛主義，這是繪畫的將來的路徑，也是回到過去，回到古典的大時期的傳統裏去的路徑。

野獸主義之結算

要想從野獸主義裏找到些教訓，或者還是太早。美術陳列館 (La Galerie de Beaux-Arts) 新近把參與過這個運動的畫家底作品，彙集攏來。不過新奇雖新奇，我們不得不說，要明白它所達到的目的，則還是不可能的；或者，印象的混亂，使我們就是要下一斷語，也是要遲疑的。同情迫使我們，我們自然要把它說得好好的。但是從客觀方面說起來，這些作品是這樣的使人失望。

其實呢，要選集好的作品是困難的，而由畫家們自己來動手尤其困難，結果，一定是平庸的。畫家們對於自己底作品，幾乎沒有不是判斷不當的。而且，野獸主義在歷史上的地位，還是沒有形成。我們雖曉得它從那裏來，試作了什麼，做出了什麼，而它將來孕育些什麼，或者它以後要產生些什麼，我們現在還不知道。參觀了這次展覽，我們還不能下一個精確的批斷。總之，這個未定是很苦痛的。而這個未定之可能，已說出野獸主義，是還沒有得到它所希望得到的超越的地位了。

總括起來，野獸主義是由兩種影響合成：一種是美術學校摩羅（G. Moreau）的學生，他們不很聽先生的話，而先生允許他們自己發揮的；另外一種，是幾個自修成功的人底個人的出產物。但是，此二者都是從後期印象派的藝術運動裏產生的，不是從撒拉（Seurat）底點彩主義（Pointillisme），就是從哥干（Gauguin）和凡哥格（Van Gogh）底象徵主義（Symbolisme）和動力主義（Dynamisme）而來的。自然囉，這種關係只可就大概而說，因為各種各樣的影響，在那兩種潮流裏是交織着的，聯合着的。但無論如何，這次展覽，不管他們要重新創造，尤其是要發明一種我們可以叫做「新的驚慄」的意志，卻將那般野獸主義者之有賴於其前人之處，明白的表現出來了。他們這時所用的方法，不過是將從前所知道的，多給一些光彩——並不是多些生氣——說重一些——並不是更強烈些。要明白這些，單看馬提斯（Matisse）、得蘭（Derain）、夫拉明克（Flamink）、那些底畫就好了。在那裏就是克羅斯（Cross）、哥干、同凡哥格底癖性，也可以看出來的。

野獸主義者雖有賴於那些畫家，但他們卻有要達到抒情主義之頂點的那高貴的意思。後來，

他們卻到了他底絕路了，那或不是絕對的他們底錯處，而倒是藝術品本身所有的錯處，因為，藝術品表現的可能總是較藝術家底意欲爲少的。野獸主義者要說得越多越好，越強烈越好。他們將色彩的筆觸的振動，推得很遠，有幾個，例如馬提斯，就把線條的振動，推得很遠。不過在表現的過度的狂熱裏，他們有時卻冒了逾越藝術品之可能性，與毀壞它底本質之危險。到他們看到了他們底用力受了恐嚇了，他們只有一種法子，就是停頓起來。這是他們做得有好有不好的。

現在的問題是：爲什麼野獸主義者要這末做呢？他們到底有什麼緊急的東西要表達出來，而需要這樣強烈的方法呢？要回答這個疑問，我們須追溯上去，到印象主義者（Impressionistes）身上去。這是他們，將客觀的藝術頹唐化，而輸入今日猶繼續着的主觀時代的。藝術家之將他們最深最專的東西，在作品內表示出來，是明明白白的。但在過去，他們終是用普通方法，來表示他們的內心生活的。主題和技術，這自是範圍藝術家底表現慾的方法，也是逼迫他注意於其週圍之世界的，使他停留於藝術的尺度和人性中的得拉克拉（Delacroix）的表現是與衆不同的，但他在縱其夢想的時候，並不蔑視外面世界，而倒還使它們屈服於他。科羅（Corot）將他底靈魂的風韻和氣

而誠實地表現得同別人一樣強烈，但是，這是在他很謙虛地畫出的，精選的風景畫裏尋出來的。他們底偉大就在聯續感情之概括性。到了印象主義者，世界的景象不是合一的了，是搖動着，到了被懷疑之地步了。到後來，畫家就愈蔑視主題和世界。塞臧（Jezanne）就只欲寫幾個靜物，因為，這些已經够表現他的美學和玄學了。

總之，野獸主義和主體主義一樣，是絕對個人主義的結果。馬提斯、得蘭等以為重要的並不在予外面世界一個更真更深之表現，而是要使人們強烈地聽到他們的聲音，將繪畫範圍內常見的事物，照他們底感覺來自由地解釋一番。這是把視覺世界裏所覺到的感覺，極強烈的表現出來，而要使他與世界相混合的。但這並不是繪畫之職務，全體或幾乎全體的畫家，只表現了精神的或玄學的焦急，而將所畫的東西蔑視了。

從這種精神顯出的嚴肅之不存在，在美術館之展覽裏是極觸目的。野獸主義之初期，呈現一種極不好看的景象。這不過是色彩之濺散，線條之損折爆裂之景象而已。要達到不可能的，和要強烈地表出所已覺得的，人們就什麼都用，以色或線之顫動與過分以表達情緒之最高潮，或顯示一

個什麼大秘密。不過這裏有一個應得稱贊的企圖：他雖不能給我們以所期待的東西，但這實在是現代繪畫之全體。現在的一個極小的藝術家，雖注重自然的景象，其視表現也重於一切。物質的、人事的、社會的計慮，在現代的繪畫裏是不看重的。只有個人的心裏的問題，甚至於心理病的，是被容許的。這是這一點，給現代藝術以這個無政府的、過分的印象的。這個印象，是從前爲心靈的紀律所統制，表人多於表個人之藝術，所沒有的。

這些觀察自是極概括的，全數藝術家，並不是有同樣程度的「我的」慾望的。即在野獸主義者裏，也有幾個是比別的爲謹慎的。不過，就全體說來大都希望我們聽到他們的獨奏，他們強制着的音調，以達其目的。美術展覽館裏，馬提斯所作的畫，並沒有將畫家底進步表示出來。它是用幾幅進攻式的作品組成的，在今日看來，已是很幼稚了。我們對於他的改形，和解釋之偏見似乎覺得不舒服，但我們應承認，他的色彩之價值，實在是無比的。馬提斯是一個偉大的和諧者(Harmoniste)且是今日畫家中之最「音樂的」一個，那是無疑的。

夫拉明克底作品裏，有野獸主義以外的畫，此外，我們可以發現些立體主義(Cubisme)的嫌

疑，而最近的幾張呢，雖然表現還是一樣，卻成爲合理的了。起碼，像在馬提斯底畫前一樣，我們覺得這個藝術家只要表現些他底熱情，他底感動，他底情熱，他底恐慌，並不關心於表現外面的形象，他不過是他個人中心的主義之支持者而已。除此之外，人們就沒有比他更是一個「畫家」的了，這樣的天賦幫助着一種技巧，使得每張畫幅成爲一個小小的戲劇，強烈地吸住觀者。

得蘭底畫幅或者是最統一的了。他和別人同樣是個野獸主義者，不過，即在得勢的時期，他曾將他的藝術之最猛烈的趨勢限制着。在這個展覽裏，我們可以明白，他底從前的，和近來的畫幅，並沒有像人們所說的那種鴻溝，得蘭從前的革命，在根本上比在形式上要實行得多些。在他想來藝術之精神終是客觀的。今日呢，他還給與外面的景象以一等的地位，他用藝術把這景象實現起來，到達了詩意和精神的地位。依賴這個方法，他底最後作品，有一個統一性，是他底同道中人不曾有。的。所可惜的，得蘭底得此，乃賴他底在過去的作品中求統一性之因素的，那種好的嗜好，和他那可驚的，能把一切融化的智慧，而不是賴他底極強的本能的。

凡同干 (Van Dongen) 名列野獸派之中。以他底表現，他底觀念之大膽，他實在是此中之一

個寫人像的凡同干，對於模特兒之興趣，比對於他底想法爲少。但他是，而且還留在禮節的人像的傳統中，這使得他用一種表面的方式來表現一種階級的精神，可是表現則終算是表現出來了。達非 (Raoul Dufy) 也同在萊克斯塞爾 (Louis Vauxcelles) 先生在展覽目錄裏，所用以說卡摩恩 (Camoin) 的「小野獸派」那名稱，用到他底身上，倒很相稱。與他相近的有 Ohm - Friesz、Manguin、Jean Puy、Desvallieres、盧奧爾 (Rouault)、馬開特 (Albert Marquet) 他們都多少是野獸派。馬開特在這兒尤其不舒服，他是這樣的謙虛的人。至於盧奧爾呢，我是個印象主義者，他底大事是在將神祕主義的價值表現出來，但這個神祕主義之一般的價值，已是這樣的縮小簡直是一個好奇心的對象而已。

人們說野獸主義者已變聰明了。不錯的，他們已將他們底稜角改圓了，但，他們還能再不這樣做麼？馬提斯只畫些傭女，同樣的和諧，他比勇而感覺極銳之菩那 (Bonnard) 還年老呢。夫拉明克在他底強烈的紅與黃中，放了許多普魯士的紅與藍，無疑的，他將來會更近於密舍爾 (Michel) 之極端的幻覺，而不近於凡哥格同得蘭之越弄越「古典化」，而凡同干則過分的上等

人化了，這是他底大才之所允許他的。其餘的人，則顯示出，他們從前只不過是好藝術家而已。幾個人將說：「這到底值得費許多口舌，發表許多原則，以達到今日之地步嗎？」他們是錯的。野獸派將他們所能做的都做了，或者他們所應做的也做了，他們表示着藝術中之極端自由主義，假使這要使他們破產，那也不是他們底過失。而且，讓我們重說一句，要結野獸主義的帳，時間還是太早呢。只有三十年之後一個極完備的大展覽，可以告訴我們應給它怎樣的一個確實的地位。

立體主義之創造者

美術展覽館以立體主義近世的繼起者之一組作品，舉行展覽。前一個是專給與野獸主義的。我們已說過，它或者還沒有到時候。而這次的立體主義的展覽，則似乎是適當其時的。這個理由是，我們雖能考察野獸主義的精神，而其作品之藝術的好處，在我們看來，卻還沒有完全表現出來；而立體主義呢，因為它不過是一種理智的概念，可以不必等到將來纔去決定的。

立體主義現在是屬於歷史的了。這可以在此次展覽之開幕那天，明白看出的。幾間陳列室內，滿佈着莊嚴滿佈着官家的空氣，這是屬於凡百死後之紀念的。批評家、教授和所謂熟悉藝術的愛好者，組成一羣嚴肅、尊敬，而且是沈思的觀衆，就是藝術學校之校長也出現了。他底到場，是赦免了過去對於立體派的放逐的。無論如何，他是在表示這個事實，就是，立體主義即使還沒有使一切的反對堡壘向他投降，在上的人們是已經在很注意它了，是表示着興趣以上的尊敬了。

對此情形，是不必驚奇的。立體主義和純粹的繪畫決無關係，它卻只是極緊要的一個理智的現象。這是隔了長時期發生一次的，藝術在其中死去又活轉來的、影響藝術的、循環危機之一。無疑是頹廢的藝術。但毛利斯累那爾（Maurice Raynal）先生在目錄序文裏所說：『立體主義創出了一種精神狀態；藝術若要迴避它，則不到最壞之頹廢裏不止』的話，我們不得不以為有理。從它發現以後，要將它全盤推翻的，各種嘗試除了部分的不說沒有不是失敗的。它是昨日的藝術之終結，明日的藝術之開始。

誰發明立體主義的呢？毛利斯累那爾先生是看着它產生的，卻以為一點不知道。可知立體主義，不是以一個專事抽象的人底發明之形式出現，而是以一個集體的運動的形式出現的，集體運動之實現，是有自然發生之徵象的。我們當能記得，野獸主義者之嘗試，把個人所見的表现最強烈可能的程度。這是一定要歸宿到最瘋狂的無政府狀態裏去的；顏色之過分，形式之隨便，結構之愚拙，只要藝術家底真意是如此，就算合法了。稍後起的畫家，看到這樣創造出來的路之不通，就決意要脫離它把在野獸派底美學中佔主要地位的感覺性趕出，而使理性參加進來。有許多影響，標

示着立體主義。把他們列舉出來，是徒然的，而且又冒了錯誤的危險；因為，他們常是互相矛盾的，我們又看不出最佔地位的幾個。不過，我們應當記住這點：這個運動裏的幾個畫家，是以純粹之玄想爲其動作之基礎，甚至要引利曼（Riemann）和霸恩卡累（Henri Poincaré）以自重呢。

所以，我們不必多費時間向立體主義者要些什麼，只去研究他們可驚的努力之結果好了。他們實現些什麼呢？恰巧是造形藝術之純粹的表現，我們可以叫它做它底精神的實在野獸主義者，把世界照自己底樣子安排一番後，立體主義者照他們底樣子創造出來。這個樣子不論是新鮮的與樸素的，而定是理智的。如此，他們做到了一種新的客觀性，精神的客觀性，這是他們，雖把前人底經驗推到極端，而卻能生出更爲堅實的東西，一種數學的，和集體的概念來的理由。這個概念之惟一錯處，就在只限用於極少數的知識中人。

因爲，立體主義在造形藝術裏表現出來，人們就繼續地拿它當做繪畫上的事實了，嚴格說起來，只是在形式之世界裏，實現出一個精神的革命而已。在這個革命裏，因爲世界之實在是在不定中了，精神就成了它自己研究的對象，用全體的公律把它普遍化了。這個形式的唯一的言語之創

造，或是立體主義中最重要東西。風格總是從它來的。我們底時代，若已經完全爲這個奇異的美學所標出，我們就希望再能浸潤些，在那裏再加些別的有感覺的，和人性的因素，使我們等得很久了的大風格的時代，得以產生。

總結起來，若是從歷史上抽出來的比仿不是徒然的話，——那末，現在的立體主義是做了卑臧興（Byzantin）藝術所做的了。它是一種藝術的完全頹廢的表現，不過，經它所做的純潔化，它給與將來以富於可能性的因素。從它以後，我們確不能想像世界、人物、自然、物件爲表現，或銷魂之託辭了。把它再客觀地創造一番是必要的。倘若這個藝術所恢復的是太瀟清了的，尤其是玄想纔能使它太瘋狂了的，起碼，我們可以希望，人性將來可以逐漸的注入進去，它是強有力的，和年青的東西底曙光呢。

觀衆以爲「理解」立體主義是困難的，這是一個錯誤，要是人們稍能接受玄學與造形學之聯合的話，那就沒有再容易了。但要「感覺」立體主義，這是不可能的。——我們說「感覺是好的感覺」因爲，這個運動對於用簡單的頭腦去接近它的人，那影響是退後的，而且是厭憎的。美術展

覽館之展覽證明了這個。雖很明白這是怎樣的一個問題，可是我們卻不能不給，從這種作品裏出來的，那種兇猛的印象所壓倒。我們這裏是在文化之極端了，這裏超過文明之界限和不管文明之界限，我們像是同野蠻相連接了。但，這或者更是稱贊立體主義的理由，它是兇暴的，非人的時代的寫照。這個時代裏，極簡單的感情，也給對於人們是太重了的理智所擊碎的。不過，立體主義也有兇暴性多少之不同，從事於它的畫家，並不專走同一的路。有幾個，顯有把新秩序輸入到繪畫中的方法，有幾個呢，有一種完全自由的創作方式。前一種底純粹性差一些，而卻是最可接受的。第二種，就像怪物之好看，又可怕似的。

彼卡索 (Picasso) 很明顯的，用他底想法之完備，統治着這全體。他底理性觸着了過分的一點，使人想到他底思想的運用，中間是參進些感覺性的。從前的畫圖之外，他又展列了新近的兩幅，一半立體派的，一半超現實的，這簡直是可怕。在玄學的絕對中，再沒有比他做得更銳利、更粗硬、更野蠻了。布拉克也是立體主義中之一大人物，在他底面前，卻顯得很和善很仁慈了。無論如何，他是這一羣中難得的「畫家」之一。他底綠色、灰色、紅色之調合，是有個性的和誘人的；他底結構，有一

個簡單的邏輯，沒有侵略性的。但此兩人是屬於立體主義裏，求純粹表現之方式的一派的；在這裏我們可以放進去 Marconisia, Metzinger, Georges Valmier, Herbier，尤其是朱安格利斯 (Juan Gris) 或是這一隊中最純粹的藝術家，因為他創造了最無人格的言語，雷澤 (Fernand Legér) 在這裏好像站在邊沿上。或者他從沒有做過完全的立體主義者，他底研究是以機械的物件之實在和美麗為基礎的。至於在立體主義中找方法的藝術家呢，其中幾個極有好處，他們底影響是極可企望的。丟羅內 (Robert Delaunay) 是立體主義的後起者，阿非斯主義 (Orphisme) 之創造者，在他底可喜的畫幅裏，保存着印象派之快樂的色彩。勒福空尼挨 (Lé Fauconnier) 長久沒有做立體主義者了，他從前似乎要想把野獸派的表現和立體派的文字聯合起來。至於羅特 (André Lhote) 呢，他要在這些原理裏，得到同文藝復興期的畫家所用的紀律相近的一個新的紀律。這就是他底藝術有學院派嫌疑的緣故了。夫累斯內 (Robert de la Fresnaye) 因大戰而死，無疑的，是這一隊裏感覺性最細緻的一個了。他以立體主義為方法，而不以為目的，所以是能把感情的人性和一種深奧而謙和的科學聯合了的。

從這一羣裏出來的東西是不可以明說的。立體主義裏有這許多東西，有好的、有壞的、相反的意志，和異樣的可能之果，是不可褒或貶的。立體主義是印象主義以後，藝術史中最重要的一個事實。而且印象主義不過是一個灣頭，立體主義則實是危機之下的一個厲害狀態，是從一個情境轉到另一個情境去的過路。它雖給我們以不安，而要拒絕它卻是不可能的。所以，還是只講它底建設方面的好處，新的客觀性，和注重風格之趨勢，而希望能從不好裏，發生出好的東西來罷。

德國大畫家馬克斯利柏曼 (Max Liebermann)

畫家馬克斯利柏曼，於一九三五年二月八日，不幸逝世。他一共活了八十歲。他是德國最著名的畫家，也可說在歐洲十九世紀下半期，二十世紀初期藝術中，很特出的藝術家。他係柏林美術院院長 (Académie des Beaux-Arts de Berlin)，他接受德國政府給他很多的榮譽，可是他底藝術倒沒有一點官僚和學院派的氣味。他常常說：『一個藝術家二十五歲的時候很有天才，是無所謂，要他到五十歲的時候還能保持他底天才。』他由五十歲到六十、七十、八十歲，創作中不特保持青春時代的天才，而且永遠前進的開展着。一九一二年的作品，比一八七二年有顯著的前進。他不追隨着時代上的時髦，永遠保持着他的個性。有一個時代的創作，充滿着天才的表現，很少數的藝術家能夠像他達到這樣境地的。他雖然是猶太人，但在德國藝術中占主要的地位。現在，德國的政府雖然排擊猶太人，對他在報紙上、或雜誌上，都沒有反對的舉動。利柏曼八十七歲時的創作，比

現在德國青年藝術家的作品，還要年青。

利柏曼，於一八四七年七月二十日生於柏林一個中等工業的猶太人家裏；一八六六年到一八六八年，從他的第一個先生斯泰非克（Steffeck）學習，後來入Weimar美術學校，直到一八七七年。他在Dusseldorf看見蒙卡契（Munkaazy）底作品，受了他底影響，所畫的『拔鵝毛的人』（Les plumeuses (Voies)），是他底初期的作品。後來，帶到巴黎，一八七四年出品沙龍，沒有什麼結果。他差不多有五年是這樣的，冬天在巴黎，夏天在荷蘭。他對荷蘭保持着特別的情感。『拔鵝毛的人』是一幅寫實主義很誠懇的作品。同時，一八七四年，巴黎藝術界充滿着巴俾松（Barbizon）、密雷以及各派的空氣。當時他在這裏，得到深切的影響。他很尊崇夫朗斯哈爾斯底作品，在阿姆斯特丹（Amsterdam）及哈爾雷姆（Harlem）所藏的，偉大作家的肖像畫給了他深刻的啓發與指導。後來，受老畫家伊斯拉埃爾斯（Joseph Israels）影響很多。很忠實的，一生保留着各方的印象。

利柏曼往來巴黎、荷蘭，這五年的中間，大幅的畫面上漸次的完成他自己底風格。一八七三年

所作的『食品製作者』(Faiseurs de Conserve)比『拔鵝毛的人』結構與色彩，比較鮮明強硬。一八七五年所作品『馬鈴薯收穫者』(Les récoltes des pommes-de-terre)，與密雷底『紅蘿蔔收穫者』(Travailleurs dans le champ de raves)很有關係。利柏曼一八七六年以後的作品，多描寫荷蘭的孤兒院、養老院。這時期的作品，完全表現他自己底作風。

一八七九年到一八八四年，他旅行到意大利，很長的時期旅居在牟尼克。一八七九年畫有一幅很大的油畫『耶穌與修士』(Le Christ parmi les docteurs)，當時展覽在牟尼克，引起各出版界很大的風波。當然，這幅不是宗教意義的圖畫。是把所有繪畫的技術上的工夫，都表現出來，是當時所謂『傑作』(Chef d'oeuvre)的作品。從此以後，他到了藝術上成熟的時期。但是，仍然是前進的。一八八四年回柏林來，預備長久的居住，後來，他又漸漸傾向於法國印象派的作風。

利柏曼在柏林十五年的生活開始的時候，就接近印象派的作風。他在印象派好像得加斯(Degas)在印象派一樣，不大注意色彩，而傾向於主要的動作的表現。因此，他和其他的印象派畫家，如摩內(Claude Monet)，法國一派的作家，如從特拉克拉(Delaacroix)到馬提斯(Matisse)

菩那 (Bonnard)、丟非 (Dufy) 以及塞臧 (Céyanne) 有很大的分別。得加斯與利柏曼，觀察人類的動象永遠繼續着的變化，他不像岐未尼 (Giverny) 的大師（即摩內），那作品如『羅朗的教堂』或『倫敦的風景』在色彩的顫動中，去尋求他所需要的表現。得加斯底作風比較多溫柔、肉感、空曠的意味，利柏曼不同的地方，是比較堅強、沈着、理性的表現。他不喜歡那故意的高雅的樣式，他底作品隨着他的個性，把自然的現象直接的裸露出來。『洗絨線者』(La nettoyage du lin à Lurem) (一八八八年)，『史臺文的基礎』(La Fondation Steven à Leyde) (一八九〇年) 是他生活中前期的傑作；如『洗澡的兒童』(Gargon Se Baignant)、『海濱騎馬者』(Cavaliers Sur la Plage)，係後期代表之作。從一九〇一年到歐洲大戰期間，是他創作最豐富的時代。這時代的作品，表現出他青年時代所沒有的熱情，如一九〇二年的『上松與打里拉』(Samson et Dalila)、『利榮十三在教堂裏』(Lion XIII à la Chapelle) (一九〇六年)，及大部描寫阿姆斯特丹猶太人底生活的，都是他底傑作。也可以說，歐戰以前，他是德國近代最偉大的肖像畫家。歐戰以後，有時到荷蘭去旅行。但是，他是長在柏林鄉間凡西 (Wannsee) 的別墅中，專心作畫。

雖然八十多歲，他在藝術上創作的力量，總是保存着的。畫幅中有更充滿的熱情。最近在家居園中所畫的肖像，如『外科醫生』及『自畫像』（現在倫敦 Tate Gallery）是他晚年中回憶偉大藝術家夫朗斯哈爾斯印象的唯一的作品。

巴黎意大利藝術展覽會

一 從契馬部挨(Cimabue)到提挨波羅(Tiepolo)

各方面都說起在小皇宮舉行的意大利藝術展覽會，說是藝術運動中難得的機會。展覽會真是偉大光輝，組織既好，陳列也美麗，處處給我們以深刻的教訓。我們可以說，這展覽會雖不能使我們了解意大利藝術的全部，也應當滿足。因為，意大利藝術的全部，是在壁上的裝飾繪畫，如佐托(Giotto)、俄康雅(Orcagna)、安哲利科(Angelico)、馬薩綽(Masaccio)、非利波利彼(Philippo Lippi)、歧蘭達約(Ghirlandajo)、加佐利(Benozzo Gazzoli)、菩提徹利(Botticelli)、彼挨羅得羅(Pierodello)、夫朗西斯科(Francesco)、平圖利克基俄(Pinturicchio)、培盧查(Perugia)、曼坦那(Mantegna)、拉腓爾(Raphael)、邁開蘭哲羅(Michel-Ange)、丁托累特(Tintoret)、未

羅內斯(Veronese)，一直到提埃波羅底作品，它的偉大與美麗，都完全表現在壁畫上了。這些壁畫都保留在意大利的教堂，王宮的壁上，我們當然不能把它們搬運到巴黎來。這些作品都是偉大藝術家純粹的藝術品；同時，在畫面上所表現的感情、風態，處處使我們感到這種偉大，是從壁畫中修養出來的。

意大利藝術底作風同生命，很和諧地連貫成一體，這是它最高點的表現，祇有希臘的藝術有這樣的成就。這種表現不是一部分作品，或幾個藝術家，是全部的、整體的一種結果。當然，這是在它底民族天才中，在它底自然生活的空氣中，都含着這創造的質素的緣故。

展覽會中，很容易看出意大利藝術繼續不斷地傾向於人類實際表現的態度。從契馬部挨起，他底作品還保留着俾臧興(Byzantin)的意趣，很像巨大的鑲瓷畫(mosaicque)，畫幅上面對人的表現，還是生硬，缺乏感覺，及完全是一種宗教形式的意味，對人的描寫，表現它精神的部分。他底學生佐托同西挨那(Sienna)的藝術家，他們在藝術作品上，所描寫所表現的人類，就比較活動，有生氣，有人性的意味，有官感的表現，實際的描寫。這時代的藝術家，纔真的把人類表現在他們底

畫面上。

意大利文藝復興的天才，曉得常常保持着一種和諧。十四世紀時俾臧興的藝術，大部分屬於宗教形式，因為，耶教同東方思想壓希臘藝術，使它衰落。這時代的藝術，只保持着一個外表的形式。但是，這表面的、形式的性質，它底長處，倒很適宜於裝飾的壁畫。不過，由神靈的、宗教的表現，轉移到肉體的、物質的表現上面來了。意大利藝術家經過兩世紀的努力，同繼續不斷的經驗，後來纔發現那偉大的、驚異的、神祕的，如提香、拉腓爾、邁開蘭哲、文西諸人底創作。

後來不久，意大利藝術的形式和生命，漸漸分化，卡拉契們（The Carracci），意大利三個畫家，生於苦隆雅（Bologna）：路易（1553—1619）；奧格斯丁（1557—1602）；最有名的是安尼巴爾（Annibal, 1560—1609）；一派藝術的作風，漸漸又傾向到形式方面，後來成了學院派的先驅；卡拉發日（Caravaggio）一派藝術的作風，同前一派相反，傾向於極端人事的寫實主義。這兩種傾向，各有其偉大光榮的時代，但是，無論如何，總沒有把兩種傾向調合成一體的，在藝術上表現得如此偉大。

當然，展覽會中如提香底『侑班的美神』(Venus de Urbino)、邁開蘭哲羅底『聖親屬』(Sainte Famille)、拉腓爾底『Jo Balthusar』，是特出的傑作，是時代上藝術創造的成功。其實，他們底先行者那種騷動的情感，進步過程中激發的現象，也充滿着動蕩的狀態。

意大利藝術的原始，雖不能很確定，大約依據年代和進步的階段，還可以了解它當時的情況。我們曾經說過，契馬部挨以後的佐托，把人類在藝術上，引到有感情的、有表現的這方面來了。西挨那的藝術家，杜塞綽 (Duccio)、薩塞塔 (Sassetta)，又加上了人類的溫柔和熱情。這樣，意大利的藝術，依據一條唯一的道路，發掘人類在藝術上的表現，由精神的進而為肉體的，而且漸漸接近於生活的、官能的、實際的表現，這樣，漸漸完成藝術上偉大的變化，偉大的革命。

佛羅稜薩的文藝復興，對於人類全體，有很重要、很豐富的貢獻。他們底藝術傾向於高雅、美麗的風度。代表作家如夫拉安哲利科 (Fra Angelico) 底作品，充滿着新鮮的空氣。展覽會中如盧夫爾博物院 (Musée de Louvre) 的『聖母加冠圖』，同聖馬羅博物院 (Musée Saint-Marce) 的『葬於墓中』，含着安靜的、純潔的、感情的表現，沒有什末悲哀。這高貴的描寫，給人世間以無上的

安慰。俾臧興的藝術，在它底精神或形式，只表現着教訓的意義，而安哲利科底作品，給人類以和平、美善同希望的感情。

風景，很早就給意大利的藝術採用了，不過不是主要的地位。透視學的發明，使西方藝術全部的生命上，發生很明顯的改變。如烏徹羅（Paolo Uccello）底『戰爭圖』，使我們現在了解，他在空間同動作的構圖上，主要的問題上，得到很完美的解決。

馬索利諾（Masolino）同馬薩綽（Masaccio）底作品，描寫人類的悲劇，有深切的表現。代表的作品，如在巴勒諾羅（Palaiuolo）的『塔彼與天使』（Tobie et l'Ange），擴大了人類的幻想；歧蘭達約底作品，充滿了強烈的音調化，所表現的不是普通的人，而是有個性的偉大的人類。他不特是壁畫家，而且是肖像畫大家。展覽會中薩塞提（Francesco Sassetti）底作品，肖像畫，是從美國運來的，難得看見的作品。這幅肖像同盧夫爾博物院所藏的『老人像』，同樣表現着深刻的情感和生命的光輝。

其他差不多同一時代的偉大的藝術家，如彼薩內羅（Pisanello）美麗的肖像畫、加佐利舍

有東方的意味，非利波利彼構圖的美麗，卡西摩達拉（Cassino Tana）之雄壯勇敢，科薩（Franco Cosca）夫朗徹斯科（Piero della Francesca）諸人底作品，都是高貴偉大的藝術。

意大利藝術到歧蘭達約以後，初期告一結束。油的顏料的使用，從夫朗德斯傳入；北歐藝術家底美的元素，同時也漸漸採用在藝術中。這種採用，在意大利藝術進步的程序中，沒有什末妨害；同時，這時代的繪畫，完全脫離了中古時代的精神，而進於依戀人生的意向。形式方面，也注意到表現的原則。

但是，藝術進程中，形式與生命，有時也會失它和諧的平衡。菩提徹利底『美神之誕生』，是一個很明顯的例。表現得過於精微、軟弱以及過於文學，不充分注意生命和形體美的和諧。但是，他底成功，也就在他那詩的意味、微妙的感情和完美的描寫。佐凡尼培利尼（Giovanni Bellini）底『地獄的寓意』（Alegorie du Purgatoire）同『耶穌在大保山顯聖』（La Transfiguration），兩幅作品中，表現很真實的幻想風景，同充滿神祕的感情。Antonello de Messine 底肖像畫，孫約累利（Signorelli）同弗羅基俄（Verrocchio）底耶穌像，培爾特拉非俄（Bellraffio）同索拉利俄

(Solario)底肖像畫，克累提 (Sorenzo di Oredi)底美神，同其他的傑作，處處感到啓發後來意大利偉大作家發揮光大的象徵。如曼坦那底構圖，神妙的智慧，受古代天才深刻的影響，達到創造的偉大與和諧。

展覽會中意大利最好的傑作，集中在一處。如丁托累特底『羞善與老人』(Suzanne et les Vieillards)、『侑班的美神』、『提香底肖像畫』、『佐爾佐內 (Giorgione)底『花鄉野的音樂』(Flora, le Concert Champêtre)』、『文西底『隱修院』(Ermitage)』、『佛羅稜薩的作家』，如科累H (Correge)底『Antiope』、『邁開蘭哲羅底『聖親屬』及『奴隸』』、『拉腓爾底肖像畫』同『坐着的聖母』、『聖母之婚』(Le Mariage de la Vierge)』，其他的作品。在這些作品中，有最高無上的表現，單純、雅潔、全體的和諧、豐富的動作、充滿着的個性、肉體的顫動、音韻的諧和，把靈感同質體聯合的、整體的表現。在這裏，有真實的生命，靈肉的合一，藝術達到最高無上的境界。

盛極而衰的原則是不能避免的，所以，意大利的藝術也不能永遠保持着最高的境界。經過這些偉大的、特出的天才以後，就開始發生漸次衰頹的景象，不過當時並不顯著而已。雖然經過兩世

紀的時間，有時也有偉大燦爛的作家，如未羅內斯（Veronese）在十六世紀中，應用他底智慧和熱烈的情感，在藝術上表現偉大的成功，但是，如 Andréa del Sarto, Bronzino, Le Parmesan, Sadoma 諸人，不特感情的表現次一等，就是人生的表現也漸漸遠離。當時藝術家底作品，於其說他們有真實的創造，無寧說他們更巧妙罷了。

這次展覽中卡拉發日底作品引起多數人的注意。『聖彼得在十字架上受苦』，『達馬斯途中』（In Chemin de Damas），在藝術上突然產生一種新的力量，他有很久的時期不爲人所注意，其實，他是超越時代的一個最偉大的畫家。他不追隨意大利藝術傳統的形式，不像當時一般藝術家那種溫柔、高雅，描寫的態度，他是寫實的態度，取材於平庸、普通的事物，很真實地，把人類深刻的悲劇，表現出來。所以，在他底作品中，充滿着強烈的個性同天才。可是，有時也描寫快樂的對象，如會中的『青春的巴久詩』（Bacchus Adolescente），很可以代表他。卡拉發日底創作，後來影響到西班牙的藝術，後來，再從西班牙的藝術影響到現代大藝術家馬內。

歸多累尼（Guidorini）、阿爾巴內（L'Albane）、多明干（le Dominquin）諸人底作品，溫柔、

美麗、詩意的表情，變成各種的程式化。這程式反復相傳，重疊再現，當然會變成很可厭倦的東西。卡拉發日在這個時代，更感到他底自然主義的偉大。他對意大利後期的藝術，可以說沒有什末影響，反而在西班牙、法蘭西、夫拉曼，覺到他底巨大的影響。

十八世紀的意大利還有一個偉大的藝術家，他是一個新的未羅內斯，他底作品有新鮮的空氣，光明的色彩，他叫提挨波羅。當然，他底偉大的東西是他所創造的壁畫。出品中如『狂歡節的一幕』，那流利的線條，光華的色調，也是偉大的傑作之一。意大利偉大藝術進程的結束中，我們不要忘記兩個大風景畫家：卡那勒托（Canalotto）和瓜爾提（Guardi）。他們底作品，描寫鄉村同都市的風景。對自然之詩意的實現，作風中表現和諧的情調。但是，他們雖然是意大利的畫家，對法國的風景畫，他們得到很深刻的影響。

會中還有小部分的雕刻品，如弗羅基俄（Verrocchio）底『女人與花』、『達維特』同那泰羅（Donatello）底『聖約翰』；還有一部素描版畫。意大利的雕刻同她底繪畫一樣，有同樣的偉大。但是，在巴黎所集中展覽的，比較下，覺得平庸。當然，我們不能把佛羅稜薩、羅馬，各地偉大的創

作轉運了來。這個展覽會，已經很够我們驚異了。收集的出品，有在美國或俄國，或是在教堂的暗角裏從來沒有動過的作品。總之，意大利藝術是生活享樂的表現，藝術家把生命中一切動作、歡樂、運用他底理想，使之和諧。在這裏，沒有醜惡和痛苦，只有一種和諧與美麗。他們底理想，超越了一切的形體，使整體的、詩意的實現，沒有黑暗。意大利的藝術永遠是高貴的。這雖是它底短處，也是最成功的地方。意大利的藝術，是使人類尋求和諧與高貴的理想之實現的藝術。

二 十九與二十世紀的意大利藝術

同一時間，在巴黎 *Jeu de Paume* 美術館舉行意大利十九及二十兩世紀的藝術展覽會。意大利十九世紀的藝術沒有多大的貢獻。當時各方面都很衰落，只產生限於地方色彩的作品。不再保留着人文主義 (*Humanisme*) 活動的精神，就是傳統的形式也僅保留在一個可憐的、平庸的程式中。能够引起我們注意的地方，是作家不斷地的，一面尋求過去的偉大，一面解除形式上自身的束縛。這樣的態度，在藝術有一部分的成功。

第一個陳列室有卡諾發 (Canova) 底雕刻，阿彼阿尼 (Appiani) 底油畫。這些作品受了法國新古典主義 (Neo-classicisme) 美的觀念，例如拿破崙時代達維特 (David) 底作品，很明顯的影響。卡諾發是個脆弱的雕刻家，可是他底雕像還能有個性的表現；阿彼阿尼底拿破崙肖像，色彩很豐富，線條很生動，很像法國大肖像畫家格羅 (Gros) 底作品。愛挨茲 (Francisco Hayez) 底作品，較有個性的表現。他是意大利的安格爾，雖在功夫方面沒有那樣深刻，詩意同靈感，卻表現得很完美，代表的作品如『Mauro底肖像』。其餘的作家如安格爾底學生 Amanry, Duval, Mottez, 他們底作品較少民族的特性。

可以說，全十九世紀的意大利藝術傾向於自然主義的描寫。可是，當時的藝術家忽略了繪畫上主要的新價值——雕刻性，同體量的意義。這，失卻了繪畫的意義，而替代上比較文學的、詩的、理想的表現，代表作家如摩累利 (Morelli)、克累毛阿 (Crémonea)。

個性可以改變普遍的錯誤。幾個像塞高提尼 (Segautini)，找到了新的基礎，像印象派的理想似的，要把詩意同實在的自然連貫到藝術上。他底作品如『兩個老婦』，很能表達他底理想。封

塔內西 (Antonio Fontanesi) 是一個風景畫家，有科羅的風味。孫約累尼底風景畫，比較像西姆 (Ziem) 底熱情的表現。十九世紀後半期，如波爾提尼 (Bordini) 底作品有意大利人的特性，他生活在巴黎，有現代作風的意味；佐凡尼 (Giovanni) 法托利 (Fattoli) 底作品，有平淡的色彩，流利的線條，很像得加斯底作風。

這時代的雕刻家，如羅索 (Menardo Rosso)，是印象派雕刻的創始者，對於羅丹、Genoto、Ercole Rosa，都很有影響。他底長處是忘卻雕刻中的成法，而替代以浪漫的、詩情的、憂鬱的表現。二十世紀的初期，意大利各方面都較好些，有真實統一的國家思想的觀念。藝術，經過一個折衷主義 (eclectisme) 的時代以後，藝術家纔走進廣大的道路。這復興運動中第一個畫家，如斯巴提尼 (Spadini)，他保留意大利古代固有的神祕，同時受法國諸大藝術底領導，使他底作品重返到意大利復興的途徑。其他如摩提格利雅尼 (Modigliani)，是巴黎派的作家。

意大利現在還活着的藝術家底作品，陳列在第一樓。雖很有意大利的特性，卻在作品中缺乏生命的表現；就是間或有這傾向，也不過是法國畫家的反響而已。最主要的，意大利缺乏一個集中

活動的地點，俾能把各方面的思想的活動，漸漸接近，連合起來。米蘭是意大利藝術運動熱烈的地方，有相當的經濟來維持，將來或者會為意大利藝術發揮光大的中心點。可是，現在世界藝術運動，就是屬於國家主義思想的藝術，它的出發點，還在巴黎。這是因為法國藝術保留着一種偉大的思想，把實際同形式連成一體，做為藝術的基礎的緣故。

現代年紀較大的藝術家中有自然主義的作家，索腓西 (Arlengo Sofici) 是一個很好的例子。卡薩拉提 (Felice Casorati) 底作品，注意大體方面的描寫；發內提 (Vagnetti)、薩利埃提 (Alberto Salietti) 底作品，有光輝的色彩、民族性的特徵；卡累那 (Felice Carena) 是北意大利新運動中可推崇的藝術家，他底作品如『晴朗』有巧妙的音節，和熱烈的色彩，可惜，有點學院派的味道。

青年藝術家有很有趣的，如在巴黎很有名的肉感印象派作家彼西斯 (D. Piss) 有意大利官感的特性；托西 (Mario Tozzi) 有雕刻的意味；點彩主義的畫家塞非利尼 (Severini) 內心主義 (Intimisme) 畫家空彼格利 (Compagni) 都有很好的成就；其餘如 (Carlo, Carrà, Schili

Fuzzi 諸人，風景畫家如 Fosi, Cecharrini, Fausto Pirandello, 都有出品。

雕刻方面，有佛羅稜薩派的馬累尼 (Marini) 底高潔的風，度安得累俄提 (Indro Andreo)，柏提 (Antonio Berti) 及馬提尼 (Mauro Martini) 底『日光下的女人』生動的體態，馬利內 (Marino Marini) 底充滿詩情的作品。

展覽會中法西斯的影響的作品很少，只有空提 (Piero Conti) 底『法西斯向羅馬前進』我們感覺到，法西斯還沒有像拿破崙時代的法國的藝術家如達維特或格羅那樣偉大的作家。

布魯塞爾展覽會上的藝術運動

布拉班松藝術 (Museum Brabant) 博物院之博物院

布魯塞爾上古藝術展覽的諸籌備人，以為有一個布拉班松藝術的存在，而且要拿證據給人看看的意思是極奇特的。布拉班 (Brabant) 是一個管轄各處之國度，那裏面各種來源的活動，可有一個極適宜的環境。但它並沒有確切地給這些活動以一個它的色彩。在藝術裏夫朗得斯 (Flandre) 是站在支配地位的，那裏有法國、西班牙精神之實現。但倘要找出一個可以調和夫朗得斯和發隆 (Wallon) 兩種藝術之特點的話，我們應在生長在黑諾 (Le Hainaut) 的藝術家裏去找的。

而且，人們也知道，這布拉班藝術一名，是隨意的。他們所欲說的，似乎在稱揚布魯塞爾的藝術

生活，或者有些藝術家生在彼處，或者曾爲它工作過的，或者以任何形式參加過它的光榮的。爲此之故，我們可以看到凡得爾淮頓（Rogier Van der Weyden）和盛班尼（Philippe de Champaigne）底作品合在一起的，而且布勒開爾（Brenghel）和達維特（Louis David）底作品合在一起的，因爲，後者是在比京死的。

這個展覽會的理由，是不關緊要的。它的好處纔是我們所注意的，而這，卻是第一等的。人們有個很好的意思，就是，不把我們可從比國博物院內所能見到的名畫展覽，而去向私家收藏，或外國博物院收集這個展覽會的材料。所以，觀衆可以見到其平時極少機會見到的作品，而在這個集合裏，得了些新的教訓。

這個展覽以凡得爾淮頓開始，是很好的。他有布魯塞爾城畫家之稱，這個稱呼，比應用於誰都好。這裏既沒有Resuno底「最後裁判」，也沒有Escorial底「從十字架下來」而展覽着的作品，不管它的大小何如，卻無不有它所專有的，戲劇般表現的熱情和能力的，無不有它比任何人爲逼進的這個風格之尊貴和知識的。凡得爾淮頓是有得於凡愛克（Van Eyck）底畫，這是無

疑的。他們簡直是夫拉曼（Flamant）藝術偉大的發展之根源。但在他底身上，一個漂亮的嗜好，一個風格之注意，則是出於較南地方的影響的。這些它是得之於它底發隆的先人的嗎？它的真姓名爲 de la Pasture, Van der Weyden 不過是其譯文而已。得之於它底先生嗎？自然，也是發隆的。得之於將生的精神嗎？這個是意大利所許與十分發舒。而在夫朗得斯他底表現的形式，是出名的，我們不能確切地知道。但這一點則是無疑的：他底藝術較之他底夫朗得斯的先人，有一個特點，他有多接受些南方藝術家之對於美的感覺性的需要。這或者是荷蘭、比利時的藝術家，要達到他們地方真理的嘗試。或者以此之故，從來源分開它是頹廢之起源。無疑的，他底學生美姻林（Memling）是如此其夫拉曼地的。要只以寫出他靈魂之莊嚴爲反動，但別的呢，則着重戲劇的感情，而科林得科忒（Colyn de Coter）且到了特別注重之點了。

我們知道凡得爾淮頓是並不在他底畫幅上簽名的，爲此，我們不能確切地知道他底作品。人們懷疑着以前歸於達累特（Jacques Daret），以後歸於空平（Robert Campin）的夫累馬爾（Flemalle）大師底作品，是他少年的作品。其餘毫無遲疑，以爲是他底，實是假的，而人們所不以

爲是他底作品的，或者有一日要歸還他呢。藝術鑒別之工作，真是可憐啊！無論如何，今日在布魯賽爾人們以爲是他底那些作品是極可爭議的，而其不可懷疑之作品，則是純粹的珍品。

在一切之先，應得講些美利雅丟斯得挨斯泰（Meliaduse d'Este）底像，這是屬於紐約的都會博物館的。這是以模特兒之高貴的品性和表現方式之純潔，說來是我們所能見的最尊貴的人像了。Piero Della Francesca, Benozzo Gozzoli 都沒有超過這個完美的程度。或者，他們底作品，在這個人像之旁，看起來且是不完備的。因爲，他們底風格將生命節制了，而在這裏，則動作之奇蹟極有助於表現，將模特兒之靈魂，作者之無意的希望，都正確的表現出來了。把看來這樣簡單的方法實行起來，這是怎樣的可驚奇的化合啊！地位並沒有指示出來，只以光明的背境暗示着，深淺收縮到最小的地步，而以線之運動和準確表現着。風神不在一切附屬品裏，而在面容之細造過的跡象裏，幻想只在產生眼口雙手之圖案之純潔裏表現着。假使我們注意的話，這些圖畫的方法是模特兒旁邊的一個獨立的世界，他們並不把它抹煞，而反好好地幫助他，正如他們告訴我們以凡得爾淮頓底準確的，和傷感的靈魂一樣。

此外，還有大師底別的人像，長處雖不同，而性質則一。還有主要的作品，如盧夫爾的『Tryphon』que Brague』和『預告』(『l'annonciation』)可欣羨的波士頓博物館 (『Muséum de Boston』)的『聖陸克爲童貞女梳頭』(『Saint Luc Peignant la Vierge』) 博物館的『葬耶穌』(『La Déposition de Jésus au Sépulchre』)還有比較不出名的，它們的色彩、美麗和表現，都是無比的。凡得爾淮頓底作品實在是活躍的。他不怕大手勢，衣服之摺皺、之破裂，有表現內心之必要時，他可以將他底激動節制起來，而達於尊嚴的地步。好幾張『宣告』、『聖陸克和童貞女』之美麗，是由於這些特點的。這些作品不像凡愛克所寫的同樣題目之呆板與冰冷，都充滿着內藏的宗教之誠心，可以以其表現之得分寸，以安慰、以滿足。但它裏面有充分的熱力，可使觀者不住地受它的深深的感動。

凡得爾古斯 (『Van der Goes』)底大畫的美麗並不稍差。它表現着一種很銳利的感覺性，一個遭打擊過的東西，它雖不如凡得爾淮頓表現得極莊嚴，卻於我們爲近。這個苦痛，畫家是一定深切地受到過的，所以，他知道將它表現出來，使人知道它底人物之傷感，不能像凡得爾淮頓底人物一

樣的把我們提高，但它之感觸我們，卻深一點，我們理解它也好一點，這是人底苦痛，而不是神聖的，生物之苦痛了。

凡得爾淮頓是夫拉曼畫家中之最受摹倣的一個，所以有無數的後裔。這實在是未必在這個展覽中，給我們看的。自然，我們應將包茲(Thierry Bouts)除外，他有個自有的風格，在大幅畫中寫風景，是它底發明，尤其它知道怎樣繪畫。但 *Le Maître de la Rédemption du Prado*，雖是繼續凡得爾淮頓為布魯賽爾城的畫家的，則不過是個剽竊家而已。*Le Maître de la Légende de Sainte Catherine* 或者是凡得爾淮頓底兒子，也有發明，也有長處；但 *Le Maître à la Vue de Sainte Gudule, Le Maître aux Feuillages en Broderie*，則不過是第二等的畫家，它的主要的長處，是在將偉大的凡得爾淮頓底風格傳播開，但可惜的，它卻把它改形了；即至科林得科忒雖有造形的長處，也不過是個平平的畫家而已，它底作品是為缺少誠實所印記的，它底人物也不是發明的，也不是觀察來的，它底服裝雖頗有藝術，但它們的呆板，卻是使人不歡的；*Le Maître de la Légende de Sainte Madeleine* 在它底作品裏，倒有些和悅之氣，把它們的不足蓋塞；哥西

恩·凡得爾淮頓 (Gosse van der Weyden) 是凡得爾淮頓底孫子，是一很可注意的畫家，因為他將十六世紀下半紀夫拉曼藝術所走的路，宣佈出來；偉大的昆丁美特西斯 (Quentin Metsys) 在這裏只有三個小作品，內中一幅荷爾拜恩 (Holbein) 底像，在代表着夫朗得斯所謂原始的繪畫之偉大的時期；Pierre Coecke 老 Breughel 之師，和柏那得俄雷 (Bernard d'Orley) 終結了。

這個柏那得俄雷是並不受人欣賞的。前世紀幾個大家之前，它自是一個小卒，但，即使它不是個偉大的創作者，在他底幾幅畫裏，它實在達到了一個真實的情緒之美質；雖不知道強烈地把性質表現出來，而它卻常常給與它一個很動人的表情；它底奧國的 Marguerite 底畫像，以它那裏出來的技巧和新意，是一個很有興趣的作品；但給折衷主義所吸引的畫家底大幅畫的結構裏，表現着一個極不好的混亂。感應美特西斯，馬布斯 (Mabuse) 的意大利主義，到它身上，不過是最不好的外表的影象而已，這要等到後來盧本斯底天才，纔給這種柱廊的和透視的美學裏，吹進些生命的。

虧得柏那得俄雷在畫之外，還有別的可以使後世羨慕。他是今世以 Maximilien 之獵出名的，還有別的許多花氈子描樣的作家。初從西班牙出來，而我們可在此地欣賞布魯賽爾工廠之無比的工作的。柏那得俄雷在他底深淺花氈子的作品裏，知道找得這種方法準確之利用。這個純熟的手段，在建築裏，有風格的風景裏，得着極莊嚴的人物，有和諧之外表的裏面活動——這是他得之於拉腓爾之教訓的——使得他達到了裝飾的真正的華麗。即如他底顏色，平常是很不爽快的，一經作氈的人底翻造，也得到一種特別的熱情和變化了。

這些西班牙花氈和 Maximilien 之獵，是給布魯賽爾工廠所織的別的作品包圍着的——十六世紀時，世上第一等的出品——它們底質地，它們的深美，這樣的稀有，應有一個專門研究來說它纔行，且讓我說這一句，它們塊塊都證明了最美的裝飾意識；它們之於夫拉曼藝術之比，好似發提康的裝飾之於意大利之藝術。

把安托尼俄摩羅 (Authonio Moro)，這個荷蘭人，而藝術又是西班牙的，歸於布拉班藝術裏是極難的。但，他是個大藝術家，這於我們就夠了。這個無比的畫像家，是北方的提香 (Titian)，未拉

斯開斯 (Velasquez) 性質之表現，和畫上物質之美麗，足有同等的力量；以它底選得極精的模特兒有尊嚴之態度，他底畫幅達到偉大，是並不費力的。這個大展覽之第二段，是布勒開爾們的陳列。在這裏也不過是把屬於外國的作品聚集攏來，其中極有出名之作，尤其是屬於維也納博物館的，有『斐利司人和以色列人之戰』(La Bataille entre les Philistins et les Israélites)、『殺人架上的鵝』(La Pie sur le Gibet)、『聖安吐溫之誘惑』(La Tentation de Saint Antoine)、『Dulle Griet』、『牧人避狼』(Le Berger Fuyant le Loup)等。布勒開爾們，尤其是其老的翁西安 (l'Ancien) 決定了他家屬的風格，是繪畫藝術中一個高峯。它們底藝術的長處，是不能同任何人比的，而且不能歸屬於什麼的。它們在通俗的精神，業餘的工作，都很容易的超越別人之上，這真是奇蹟。不過，這不是真正的創造家底記號嗎？布勒開爾們把世界，和表現世界的工具一切都創造。它們所得於其前人者，絕無僅有，它們之所得的，只是它們底廣闊的學問，阻止想像，並節制它。而且，構成它們底真正的特性的，是它們超於平民的思想和技術。它們中有些通俗家，它們底風韻，是純出於夫拉曼人底心靈的。它們所有的先見，都是由平民之想像而生，不管它們講民俗學上，或是

歷史裏的故事，而形式、地位，則是他們以神話的心靈，重新創作出來的。

這有多少生動之知識，和色彩之長處呢！雖是人物不會轉動，而卻有怎樣的深淺之意識呢！

『斐利史丁的戰爭』(La Bataille des Philistins)、『聖安吐温之誘惑』(La Tentation de Saint Antoine)、『衣駕之墮落』(La Chute d'Icare)中，有奇異的風景，神奇的光，特別的人物，是繪畫中之最有詩意的作品。我們可以不愛 Duile Griet，這裏面有許多怪物，這裏布勒開爾很像 Jérôme Bosch。但無論如何，我們不得不對於他那發明之豐富，將下意識之大地獄表現得這樣有人性，表示驚奇的。還有可欽佩的畫稿在此集合之中。這或是老布勒開爾之最能表示其自己的地方。他極適於作摒除不必要的東西的工作。它不但是將運動、深淺、環境，用簡單的筆，很好地表現出來，他還能把 Hokousai 所希望實現的實現出來，就是，用在全體中地位之準確，將簡單之點，在白紙上顯示出來。

在這個，這樣完備，這樣明確的作品之後，最偉大的畫家，倒反似次要的了。盧本斯、凡代克 (Van Dyck)、德格累挨 (De Greyer)，雖是沒有許多畫幅在代表着，卻不能使我們停步了。

David Teniers le Jeune，它底酒店的事情的意味，倒可使我們留戀一下。但，這要到盛班尼，我們纔重新給強烈的表現所吸住了。這個爲法國，爲比國所要求的畫家，實爲內心生活之畫家，再沒有一個能比它把道德生活的誠懇和節制，表現得更好的了。無疑的，就它底繪畫的性質，和它底受詹西尼阿斯（Jansenius）派的感動而說，是一個北方的人；但就它底愛好秩序，和在作品中之抽象的意識而講，則是法國的，在它身上有些苦賦（Loeb）氣，或是更精確些笛卡脫氣，是無可疑的。

布拉班松的十八世紀，雖有幾幅有趣的作品，但都是虛浮的，而十九世紀，則是一般的頹廢；不過，也有幾個有性情的人，我們應舉 H. Boulanger, Vogels 底風景畫，Evenepoel, Navez 底畫像，Stobbarts, Alfred Stevens, Joseph Stevens, De Craux, Contantin Meunier, Veruée 底雜事畫。但，雖有真實的才具，這些藝術家，是不能給我們一個回想布拉班松藝術活動的美麗的結論的。

博物館之博物館，若認真要實現起來，會是一個重大的嘗試。不要批評布魯賽爾的不完備——意大利、德意志，是沒有的，而讓我們稱贊一聲，它是傑作很動人地集合起來了的。

不過，爲什麼法國部分的籌備人，不專注意於原始畫家底全體呢？法國若有一部分藝術可以使外國知道的，實只有它 Clouet 底兩個畫像，『持酒杯的人』(l'homme au verre de vin)，十五十六世紀之幾個第二等的作品，是不夠的。但過去一些，則 Lenain, George de la Tour, Boucher, Watteau, Chardin, Largillière, Rigaud, Nattier 等，都很好的代表着十九世紀之說明，則有 David 和 Ingres 之最美麗的畫像，Chasseriau, Esther, Corot, Millet, Courbet 之風景畫，Delacroix, Daumier, 和 Gros 之大幅畫，這是一個甚值得注意的集合，用好的器具陳列出來，這使人得到了一種舒適和不俗之感；所令人還要批評的，只是將法國藝術之種類，沒有給他以一個正確之觀念耳。

匈牙利也在參加着，這要使人稱奇，因爲她沒有什麼可以表白出來。但英國和荷蘭的作品，則是第一等的。英國證明了是個漂亮的畫像的國度，雖是平淡的，但卻有風韻。除了康斯塔布爾

(Constable) 底一幅很可羨的風景畫，一個幻想家，而不是寫實之作品，和忒納 (Turner) 底引人較差的風景畫外，不過是些干斯巴羅 (Gainsborough), 奧格 (Ough), 雷諾茲 (Reynolds), 霍普納 (Hoppner), 雷伯 (Raeburn), 羅姆尼 (Romney), 勞倫斯 (Lawrence) 底畫像而已；技術雖有不同，而思想與表現，則都是相像。人們自然可以歡喜這個景象，但這是為文學之故，而不是為繪畫之故。但在這個繪畫裏，都有一個心靈表現着，其所給與我們的，實是極有意義的。

荷蘭之參加，是有非常之意趣的，雖雷姆布蘭特 (Rembrandt) 簡直沒有繪畫在那裏，弗美爾 (Vermeer) 也不在，但在夫朗斯哈爾斯 (Franz Hals) 底許多畫幅中，有一個特殊的地位。一個布喬亞女人之嚴肅的面容，外面沒有一些裝飾品，極得心理的深處，風格又奇異，用各種深淺之灰色寫出來，這不單是有技術的人底成功，而又將一雙銳利的眼所能實現的東西，完全證明了。特博 (Terborg), 梅爾 (Melsir), 凡奧斯達 (Van Ostade), 保爾波特 (Paul Potter) 在這裏，像我們所知道的 霍布 (Hobbéma) 和 魯伊 (Ruysdaël) 給荷蘭風景那兼有真實和微妙的組合之美麗的感情加以例證。這個展覽會顯示了 瓦倫 (Wallen Kalf)，他在法國是沒人知道的，而他的靜物好似昨日所畫成，可以用一個今人的名字去

簽署的。最後雷姆布朗特底幾幅木刻，收束了這個或是不完備，而卻甚美麗的回憶。

這裏，我們只能給這個上古藝術之展覽以一些不完全之敘述。但，一想到它所收集的名字和作品，我們也可以明白它的非常之意味了。這個暫時的博物館，有世界幾個最好博物館一樣的豐富，它的實現，可以使我們把分散開的作品對照起來，使我們起了很深的，而且不止一次的感動。

現代之藝術

要將近代歐洲之藝術之全體，來判斷一番，是極少有機會的。這要有像布魯賽爾樣的表現，纔可以使我們得到一個大概。在這裏，雖有些詳情不很明顯，但它給與我們以領導之價值，則是無可疑的。

十三個歐洲國度將他們最好的繪畫和雕刻陳列於現代藝術之展覽室內，我們想來，這中間定有歧異的。但實際卻並不如此。到處以一種樣子來畫，而這個樣子又是巴黎的樣子。只有比國似乎有例外。但這與其說是自主的，無寧說是法國派之地方性的表現。它自然有些它自有的精神，但它的表示方式，則是出於法國之造形文法的。

我們並不能說，這個情形是可稱許的。除出這個集合裏，有一個使人討厭之千篇一律之外，美術欣賞者，看到了幾個好的原則，墮落到卑賤的地位，也常常起了忿恨。若它要想有人格之表現，則

它只有失望復失望了。這是因爲要學法國藝術的教訓，是應到它的源頭來取的。外國人中之熟悉法國和成爲巴黎派的，實在得了無可爭議的好處，而那些並沒有出其國門一步的人，間接地只是知道法國藝術的，卻不能將真正的價值發現出來，而反將它的精神用到最壞的地步。大概他們都將要在國家精神之實在裏，要求獨立的意志，和幾個過分的原則，混起來；結果呢，只是一個雜種，沒有名字可說的。

這是說，只有法國有藝術家的性情，在別處，就不能寫幅好畫嗎？那自然不是，這不過是說，別處沒有好的藝術空氣。爲此之故，一個作品——全部作品，即有很多的天賦，也不能產生的。所以，在這個展覽裏，我雖可以到處看到了成功的作品，而十三國之會合所給的價值之和，則遠不如一個好的巴黎沙龍。比利時將她底藝術出品選得很好，如此，免了四月以前在巴黎舉行的展覽裏的那可歎的印象了。老年的恩索爾（James Ensor）在這裏佔了個重要的地位，他底靜物，有純潔與快樂的色彩，大幅畫有極夫拉曼的想像。恩索爾在他的國度裏的繪畫中，終是佔有重要的位置的，因爲他雖深深的參加於其本生地的心靈裏，而他卻將人類之焦急，感情都反映出來了。 Stravinsky

在別處說過，他的藝術是有護照的。自然，他現在還沒有完全出了國境，但到將來，他會超出的。若科波斯密茲 (Jacob Smits) 底作品，在這裏所給的印象，並不比在 *Jeu de Paume* 所引起的爲好些。他底過分修改的風景畫，他的缺少柔軟，他底重重的空氣之追求，都使他成爲一個有價值的藝術家，那是自無疑的。但，卻給沒有方法，和一個充滿了黑暗的精神所賣了。Laermans De Saeleler。以各方面說來，都是現存畫家中之前輩，他們要將大師們底風格和情緒，重行恢復，但前者之故事畫，後者之風景畫，是極少達到自由表現的生命和風格之深切聯合的，而這則是一個作品到完全成功之所必須的。利克窩忒 (Rik Wouters) 他是戰前死的，似乎是一個膽小的野獸主義者，但極有天才，在這裏很好的代表着；講好了他，我們應講康斯坦特柏美克 (Constant Permeke) 底極強的人格所支配着的現存的人了。這個強烈而深沈的風景畫家，是一個真正的畫家，有他自己的世界，特別的文字，他要把夫拉曼的心靈，很真實的表現出來，而不從過去，而在現代生活裏去求的，那種得意的主張。他尤其出色的，是一個寫海寫鄉村的畫家，大幅畫是不適宜於他的。他底同志 De Smet, Van de Woestyne 底真實性，較他差些。他們同樣的努力，但在風格一方面，前

者之無定的印象主義，和後者之隱藏着的學院主義，雖有明顯的長處，和無疑的誠實，不過是偶然而得一個可傳之作品，在這幾個領袖藝術之周圍活動着 Servoos——幻想之畫家——Brussel-mans, Tytgat, 極有靈巧，發明，見於幻想的畫幅裏， Opsomer——熟練的畫家——Paulus, Saverys, 還有別的。他們證明了在比利時有個很活動的藝術空氣，所差者，是高貴精神生活，可以產生普遍的，有價值的作品耳。

官方經辦的法國之展覽，將法國繪畫方面的各種相反的運動中的表現，代表出來。我們不要埋怨它，因為，有了它，活的藝術是最好的，又得一番證明了。但法國藝術家沙龍之趨勢，則有甚好之畫家代表着，譬如 Lucien Simon, Charreton, Charlot——可惜它底畫家的長處，只得了一個冰冷的表示——為 Aman Jeam 所代表着，他的微弱的印象主義，是對這個派別所得的獨立。再遠一些，有這幾個畫家底結集，如 Friesz, Marquet, Labasque, Maurice, Denis, Valadon, Asselin 這幾個藝術家，說不定是被外國人所欣賞的，他們底長處是這樣法國式的。Vuillard 和 Bonnard 底藝術，比利時不很知道它底大價值，不將他代表得更好些，新派別包有 Brianchon,

Legnault, Oudot, Planson 的，沒有機會可以更生動的表現出來，這都是很可惜的。

不過主要的一間陳列室是很好的。他有馬提斯、得蘭、夫拉明克、彼卡索、羅璠爾、凡同干、塞鞏薩克 (Ségonzac)、查加爾 (Chagall)、丟腓 (Dufy)、丟夫楞 (Dufresne)、攸特利羅 (Utrillo) 底可欣羨的畫，單舉這些名字，已够一派之光榮了。這裏使人驚異的是，才能之不同，和他們所顯示的成熟。每一個畫家有他底領域，有領域之全部分。但同一的焦急，將他們聯合起來，研究之方向到處是一樣的。有多少畫家就有多少特別的感情，在這裏表示着，但有同一活的思想線索，連貫着。還有，這或者不是這樣天才產生偉大的感覺，而是這樣光亮顫動之精神性的好處，雕塑也是同等可以注意，但表現得更為嚴肅。馬耶 (Maillet) 和歧蒙 (Marcel Gimond) 底裸體，——我們還可以在法國室裏見到些，——這個法國室裏也有很好的繪畫——得斯彼俄 (Despiau) 和歧蒙底半身像，或者還要比繪畫把法國的真理表現得多些，節制的，集中的力，風格；但他們卻也不把生命，也不把精神之銳利，表現得差些。

其餘的瀏覽，就得不到大刺激了。意大利可以實現個更好的展覽，尤其是把她今日所有的大

雕塑家舉出來，但除了波拉齊（Polazzi）非羅尼（Filloni）有感覺，有天才的以外，到處只有幾個向最不勇敢的方向努力的，平淡無奇的表現。我們在目下 *Jeu de Paume* 展覽裏可見的精神，這裏是不存在的。這是因為，住在巴黎之意大利藝術家，沒有被請來參加嗎？總之，這些繪畫沒有真精神運用着，沒有任何研究，技術又是不值什麼的，將使我們很難預言現在的，意大利底藝術了，倘使我們不在以前的表現裏，知道它是能把極好的作品聚集攏來的。

在英國有一個極活動的藝術生活。這，在這個國度所組織的豐富的展覽，就可證實的。有三個大房間留給它用，在那裏，我們可以逢着許多的驚異，因為，英國的精神是為折衷主義所激發的。有幾個藝術家，還要表同情於一種拉腓爾前派（Pre-Raphaelism）有幾個寫一種上等社會的畫像，而其最誠實的，則試作雜題的畫，露了一角綠色的風景，色彩四圍之佈置，倒也頗有好處。而最使人稱奇的，則是英國畫之前進隊之活動，法國已發明了二十年、十年了，而英國還祇發現立體主義，超現實主義，不顧一切地去投入於其中。若以為它不知利用，那是錯的。正相反，這些藝術家很明白這事的機構，他們這樣做，有如 *Didier-ponget* 寫小草（*Bruyère*）一樣的靈便。其實呢，我們很希

望他們簡單一些，平和一些，那末，真的繪畫也可得些好處了；但無論如何，有一事是很可驚奇的，就是，這個有名的前進隊底學院主義，在法國是給人所忌憚的，在倫敦的表現，倒要比在巴黎的爲多。

從前產畫的荷蘭，今日則異常可憐。不單是沒有性情，即其平淡之作品，沒有藝術家底造形價值和生命，也不能生出一個興味的總和。瑞士的畫家有更多的長處，很大的舒服，有思想，有一種焦急；其中有幾個在這裏陳列了些有價值的作品，或是富有生氣的圖稿，或是生動的繪畫。奧大利真是濫用顏色，它所展覽的畫幅，顯露着突兀的結構，這要是不能省的，倒也不能批評它了。還有，在這個展覽裏，畫家之不能支配觀者，而把他們打擊，打昏的，也大有其人，這也是應當提出的。

波蘭沒有一些特出的東西，而Tollone倒有一個很好的藝術家利班 (Tripin) 一個猛烈而卻平衡的風景畫家，和比利時人或是夫拉曼的法國人，很有親密的關係的。匈牙利陳列了些如通俗畫般的作品，雖有風韻，卻缺乏甚深的價值。丹麥、捷克、瑞典倒有，尤其有藝術家底性情，極有天赋，有一個別處所稀有的火焰，衝動着。所可惜的，他們是很明顯地附屬於巴黎派的，不能構成一個特別的『環境』而已。

這幾個不同國度的雕塑，倒是較好的，但終沒有達到了真正的好處。文學、思想，太多了，這許多東西妨害造形藝術的表現。不過，無論在那一國，雕塑事業，終比繪畫爲高貴，可以把這個給一般人所斥責的意念，主張起來。

我們應得再說一聲，這裏極有有趣的藝術家，或者以其書法，以其風韻，爲作品之精神。不過，他們聲音之性質，同他們底同業者太相同了，不能使我們分辨出來。在法國和比國之外，真實的人格是沒有的。但我們可以希望，將來有幾個會佔有更適切的一個地位，以爲法國繪畫在歐洲之影響的，一個好例子。

大畫家保羅西雅克 (Paul Lignac) 不幸逝世

西雅克不幸逝世的消息，使大家都很驚異。雖然他底歲數很大——七十二歲，他底體格很強健，精神是永遠很活潑的。沒有很久，還收集他一切的作品，開一個展覽會。他最近的作品和從前的作品一樣，表現着那智慧的思想，和穩重的作風。他雖然老了，但總是保留着少壯時工作的熱情。

西雅克受印象派影響之後，傾向塞拉特 (Seurat) 所領導的，分析派技術上革新運動的藝術集團。如『肖像』是他這時代代表的作品。『不應當畫家自己去配合顏色，應由觀者的視線中，自然的配合起來。用顏色的本色並排的畫在畫面上。』西雅克一生使用着這種方法，到一個很成功的境地，這種方法，雖然過於專斷，大科學，但是，也不妨害他藝術上充滿着詩意的表現，例如他所畫的海景中，新鮮輕淡的色彩，超越實現的世界。

西雅克在獨立展覽會做會長，差不多有五十年的長期。去年纔辭去這職務。他對當代的藝術，

和藝術家，真盡了不少義務。他底文學很好，常常寫評論，辯護他底主張，他著有一本書，名：『由拉特
克拉到新印象主義。』晚年充滿着光榮，永遠保留着獨立反抗的精神。總之，他是時代中一個偉大
的藝術家。

彼爾菩那 (Pierre Bonnard)

彼爾菩那目下在秋季沙龍所陳列的繪畫，使得他再能得人們的歡心。並不是他曾爲人們輕蔑過，不過在瘋狂的嘗試振動藝術的時候，去太注意他，是不合時的。今日得到了這個常有的公平的現象，人們又稱頌他起來了，人們發現他是偉大的，人們欣羨着他還是這樣的年青。

彼爾菩那剛滿六十八歲。他生於封特內奧羅塞斯 (Fontenay aux Roses)，他底父親是陸軍部一個主任，要他去做高等行政的事務，所以他受了完備的教育。但繪畫的愛好，與青年藝術家的往來，先就使他去此而他顧，他同毛利斯德伊斯 (Maurise Denis) 結交，德伊斯又給他介紹發耶 (Vuillard)；他進了朱利安學院 (Académie Julien) 受了蓬厄盧 (Bongneran) 和夫勒里 (Tony-Robert-Fleury) 底指導，工作着。這不是他們中的任何一個開了他的路，是無疑的。他歸附於德伊斯所創的『Nabis』一羣，這是受了哥干 (Gauguin)、塞盧西埃 (Serusier) 的影響。要

給與繪畫一個象徵的意義，同時又將技術改動一些，創了繪畫之「綜合主義」(synthétisme)，以反對印象主義的理論。這是在他們底提倡之下，他纔實在地工作起來的。但苦那之與「Nabis」結合，於其說是爲了喜歡理論，倒還不如說爲了友誼。他開始在“Tanguy”，“Valard”在「獨立」(Indépendante)在「國家」(Nationale)，展覽起來。他已顯示着一個鮮明的人格了。在這中間，他應了「註冊」的考試 (Enregis trement) 落了第；他底父親乃使他爲文官，進 Parguet。他不住下去，一八九九年以後，他就索性努力於繪畫，開始了一組方與未艾的作品，將來，是儘有驚奇的事，留給我們看的。

這個生活裏，沒有多大的事迹，卽有，也不過是藝術方面的事迹。起初苦那參加了，刺激一九〇八年左右一般畫家的，那風格之意志，如勞特累克 (Tawtrek) 一樣，由日本人底簡潔，亞拉伯式，影響到他當時所做的裝飾工作，木器裝璜，招貼，屋內之大裝飾。無疑的，他的主要點，已在那裏確定了。但他還是做他外身原則的奴隸。這或是，那時作品之所以還有那時代印記的理由。逐漸逐漸，他擺脫了這些外殼——這是如人所說，到中部旅行之後的了。他得了完全的自由，尤其是這個嬌弱的

抒情主義，總是向提高方面進行，而又更加純潔化。

講善那底藝術是困難的。因為，他雖然是發自本身，而卻又是一種科學技術之無比的完全。倘若他底熟練的技術，不把一切都歸於眩目的光線之統一，則其分解的成分或要較綜合的為多。人們說善那是個寫內面生活的人，這自是不錯的；但這不在其主題之有限，而是在使我們接近神聖現象，使我們在平常之中，接觸玄祕的藝術。這是在一間向花園之房間內，用光線照到女人的身上，在這個我們文明人激動着的完全的領域內，善那決意表現他從事物、生物、空氣、太陽，所得來的快樂的。如此，他到達了高等的抒情主義，極大藝術家底抒情主義——汎神論的抒情主義。

但善那不論到了那裏，從不以暫時之完全為滿足，他終是進化，自己完成。今日，他像是個瀟灑清了的藝術的大師，比從前要注重形式；但也不否認光線。感覺之強度，在那裏總是大的，但這是用最小的因素得來，如此，我們可有一個更高的景像。

就人而講，他和他的同行是很不同的，中人身段，但極瘦，且有脆弱的樣子。善那在面上，在視線裏，帶有謙和的意思，快樂的和氣，與一個在畫裏所表現的極深的卓越。他與人隔絕地生活着，也不

願宣傳；後來，成功來了，不過是應得的到來罷了。他的後輩的青年人，許多時候不認識他，在他們看來，他底藝術沒有寬闊。他們以為，他不重抽象，所以他是沒有思想，尤其是沒有精神性的。人們現在纔開始看出他底價值，他們所相信為沒有的，都有了；而且，他是永久的以其青年之心靈，在發現世界，而去愛它，充實着它呢。

卡羅 (Jacques Callot)

羅蘭的版畫家 (L'Art Vivant)

巴黎法國國立圖書館，最近舉行卡羅逝世三百週年紀念展覽會，所陳列的作品，使我們感到這偉大藝術家重新復活。

南西 (Nancy) 在十七世紀初期，係一個各方雜住熱鬧的城市，而且羅蘭的貴族和歐洲的宮庭，也有密切的關係。城市的地位，恰居於意大利與日耳曼亞爾薩斯 (Alsace) 往來法蘭西之間的要道，因此，有大部分朝聖的香客往來其間。聖尼科拉斯 (Saint-Nicolas-du-Port) 國際的定期市場，同時吸引多數的旅客和商人，而且查爾茲第三 (Charles III) 喜歡請意大利藝術家來替他工作，所以，羅蘭當時日常的生活，充滿着青春和創造的空氣，使當時的藝術，也就漸漸的生長與

昌盛起來；他方面，尤其使工藝藝術與貿易，同時的興旺。

卡羅係生長於中等社會的青年（他底家族有貴族血統關係），居住在城市中心。父親做公爵軍隊裏的傳令官，同時係旅館主人，他底旅館中常常很多意大利的商人、藝術家、戲劇家以及走繩索、變戲法的人、居住着。這個城市與意大利的商業藝術，當時有一個固定的貿易、文化的交換。有這種關係，我們可以想像當時羅蘭的藝術家，沒有一個不做到羅馬去的夢的。青年的卡羅，刻不容緩的在他的十三歲的時候，就開始實現他到意大利第一次的旅行。

這不會有結果的。他的父親反對兒子藝術上的愛好，他希望他在 *Bainville-sur-Madon* 所買來的封地上，成家立業；可是，兒子隨着一隊流浪人（*bohémiens*）逃走了，他逃到佛羅稜薩（*Florence*）；後來，到羅馬受了同鄉（*Nancy*）商人的譴責，把他帶回到家裏來；可是，卡羅在故鄉中總不忘记意大利的城市，從新再逃，很不幸的，一到丟楞（*Turin*），就遇着他底長兄，又把他帶回家裏來；因此，使他的父親長期的驚異、反省，結果，託一個傳教者，允許他，並且供給他一切的需要，使他學習版畫的藝術。

十二年後，卡羅同他底朋友重到羅馬來的時候，已經在藝術上是一個很有光榮名譽的作家。這真像一個奇異的故事，因為它太美麗了，所以有人感覺得不是真實的；可是，相傳是如此，另外也並沒有和這個相反的記載，我們只好相信它。

我們可以想像，當時的卡羅，對到意大利去的渴念已經滿足，很安靜的工作着；而且公爵給他很豐富的代價，後來，倒很少離開他居住的 *Bainville-sur-Madon*。來法國沒有居住到一年，奪取拉羅什爾城 (*La Rochelle*) 一役（新舊教之戰），他是否參加在裏面，到現在我們還爭論着沒有結果，因為，在他底作品中，對當時狀態，有這麼美麗的描寫和記憶。

卡羅作品中有羅蘭法蘭西人的本質。當羅蘭的公爵反抗着法蘭西的時候，在他的藝術中充滿着國家主義的思想；但同時，他又有法蘭西人的清晰，活動的精神。在藝術史中，我們尋不出同他一樣的作家，雖然在歐洲藝術家當中，這麼多模倣他，同抄襲他的作品，但是，總沒有像他在繪畫上有熱情流動的線條，和活潑的幻想的表現。他不像當時那過於張狂的，或過於冷酷的作家，同 *Belange, Dernet* 諸人的作品一樣。

我們亦不應當要求卡羅給我們以他從來沒有尋求過的表現。他底第一張傑作版畫，係『逞私意』(Caprices) (連續的版畫) 的構圖。他很謙虛說，這是給兒童們學習素描的。我們在卡羅作品中，不應當要求深刻肉感的表現，他完全用客觀的態度來描寫戰爭、流浪人、乞丐、各種下流的生活，和 *La Courdes Miracles* (巴黎當時一切下流人聚集之地) 的羣衆。他用譏諷的眼光，來描寫這些事物，如同取材於『長褲子』(Pantalon)、『冬流』(Oueurruen) 一流的人物一樣。他在小小的畫幅中，不顧一切地，把當時一切可驚異的、悲劇的、慘酷的、一個時代的遺跡，完全留給我們。

他描寫刑罰痛苦，他有他自己底一種特別性格、態度。我們說過，卡羅作品中不注意於深刻的表情（關於宗教的圖畫不是他好的作品），但是，這不是說，他像一個普通的畫家似的，只看見物象的表面；他能够把成千成萬的人物，很活潑地，描寫在像手帕一樣小的紙上，個體特別的性格和態度，都很清楚、詳細、描寫出來。這樣瑣碎的描寫，並不妨害他畫幅的整體。作品中所表現羣衆的騷動，和當時環境的背景，有這麼的真切。他始終保持着客觀的、譏諷的，超乎這些事物的態度，勇敢的

表現着。

卡羅底一生充滿着幸福、光榮；死了之後，有莊嚴壯麗的儀式，葬在 Cordeliers 修隱院中。在他底墓碑上，刻着如下的四句詩：

『你著書來頌揚卡羅，

這有什麼用呢？

如果是我只說一句：

我的筆不如他的刻刀！』

秋季沙龍

今年秋季沙龍沒有好的輿論。但，輕貶它，不是已成了習慣嗎？每年在這個時間，總有悲歎的聲音可以聽到。人們說，這不是秋季的沙龍，而是沙龍的秋季了。這還是帶有好意的表示。在今日這個最爲人所追悔的時候裏，已經是這樣的了。這單要把一九二〇年與一九三〇年中間的記載翻一翻，就可以得到證明的。批評自然同現在的不同，可無害於其爲批評，到處我們已可見到眼前最得到的頹廢的預言了。

剛開的沙龍明明是不熱鬧的。最大膽的表現也得不到人們特別的注意。講得明白些，那裏沒有一些發明。玄學、奇論、各種心靈的事實，幾乎都在那裏被排除了。有時候，就是思想也沒有，我們說這是人類理智之運用；我們應說，它在發示的時候，是這樣的平平的，人們情願把它讓位於感覺，而使它獨治。人們到處好像嘲笑似的這樣說，這個沙龍是畫工職業的光榮化。這是無疑地對的，但我

們並不見得這裏有可斥責的地方。要把自己明白表現的最好的方法，到底還是知道了他底文字，一個最偉大的天才，若是口吃的，是很難使人聽懂他的。幾年以前，思想之混亂，繪畫的胡說，代替了偉大，更精確些代替了偉大之可能。人們很快的得到結論，說，技術之犧牲，是精神的勝利之左券。這是欺人之談。隨便說的人，不必能達到最高峯的，即使所說的東西的價值要比說它所用的方式爲重要，那裏由是對的，我們也不能就像人們所常說的，似的，作一結論，以爲表現的錯誤，是比不把握好處立刻表現出來的，那種技術的謙虛好些的。

確實的，這個沙龍裏，技術方面幾乎全是有價值的。那般藝術家，把他們所有的能力佔有，尤其是把他們底前人底經驗輕便地融和進來。結果，自然不是以『大膽』出風頭，而卻是常有意義的；有時候，不像粗看時那樣浮淺，因爲有不可否認的『誠實』印記着。今年分類是以輩分爲準的。如此，我們可以看出多數是四十至五十歲的人，在以前，已表現過的，對於他們只希望他們底方式進步些。有幾個在大進步中，但，自然是在他們底方向裏。我們不能要求他們把他們底藝術精神，驟然變過。靜物、風景、裸體、畫像，都是，在一個限於可喜的感覺性的宇宙內的，不出於無可批評的表現之

外的作品。但有時候，情緒的性質是甚深的，表現之順利是顯然的，不能加以限制的。

這是應當向年青人去要求一些新的東西的。嚴格地說，倘若我們以發明同遊戲爲新，他們是並沒有的。最好的人，不過是要做個真正意義的畫家。這似乎是可惜的，他們最好變爲哲學家，或神髓之抽提者。這是一種意見。不過，我們喜歡他們繪畫的好處，能把世界表現出來，比上面所講到過的，爲他們所取法的，那幾個溫和的前輩底世界更爲寬大。他們底技巧多是超越的，不去承認它是罪過，但我們很想在他們底作品裏，找得些更有特點的精神。精神性之更新的問題是爲各種藝術所同感興趣的，這是裏面含有道德、習慣、理智的問題。我們不知道現在情形是適宜於產生新思想否，所以，還是接受現在所有的作品，這些，自然是過渡時代的作品，但，倒也是可喜的。無論如何，一件事實是決定的了。可以表現偉大的事物的工具，是已經預備好了。它是靈便的，可以幫助人說些什麼。臨了，像現在所表現的，它已經是乎同理智之平衡的保證了，這是常爲人們所蔑視的。

在全體中，善那底畫，明明是居於支配者的地位。根據這點，我們可以說：『他是最年青的』。如此，他把他底後輩打倒了。但善那是屬於一代的嗎？他是極偉大的藝術家，或是今日最偉大的。所以，他

是不能歸屬的。人們說：『他比三十歲的人還勇敢。』其實呢，菩那不過在趕他底路而已，沒有別的。五六年以前，人們對他是不常寬容的，我們當還能記得，一個批評家見了他底一幅裸體，聲明道：『以後我將不再來提菩那了。』而這個畫，還和今日的一樣，一樣強烈的光線，一樣表出內心生活的溫柔。幾年以前被斥罵的，而且以爲是落後的，何以今日會被當做有價值和勇敢的呢？這真是判斷的神祕。我們這裏說出了他，也不做結論了。第二個可以動人的作品，是馬該利特勞普（*Marsierito Lauppe*）底『跳舞』，動人的地方不在其力，而在其像Lautree底精品的樣子的美麗和有味的顏色。以後，應當記住這個極有天賦的藝術家。在技藝方面的長處以外，她有種詩意，把生活同夢想極容易地連接起來。布利翁松（*Branchon*）送進了一幅風景畫，極細緻的；尤其是畫着一個小孩穿埃爾其利人底服裝的一幅小畫，背景極正確，顏色極可驚。俄多特（*Rolland Oudot*）底“Tausst”，主題是虛驕的，而且這個畫家只長於寫地上的東西。利謨斯（*Limouse*）底『室內』，寫兩個女人在梳粧，是畫得極好的，有生氣，而且使人震動的。而可歎的卻是查普林密提（*Chapelain-Midy*）底『農夫之餐』（*Repas de Paysans*），結構極冷，精神是書生氣的。Goerg底大幅『畫學』

“Jerôme Bosch”和『老』(Breughel)不過是可笑的仿作而已。最後，要講顯示，應說本(Bunn)他底景物使人想起 James Ensor，在他底精神，而不在他底方式。怪畫在一個極落位的地方演化着，這是一個又是虛幻，又是正確之世界的回憶。

在雕塑裏，極少有有意義之作品。一個歧蒙德(Marcel Gimond)底運動家，節制、純潔、而微嫌太冷，其形式是這樣地濾過的。青年藝術家 Krens 底作品是，嬌弱的裸體半身像的作者，這些都有上古的有意義的風俗，和十八世紀之情緒的震動。

意大利藝術展覽恐怕有些影響。虧得並沒有。到處有幾個藝術家，很浮淺地觸着了些，但最好的，卻避免了太直接的教訓。還有，我們還記得，幾年之前，在一個沙龍裏見到了三四個 Europe 之被搶，他們底組織是出於最純粹的意大利原則的。不管人們怎樣說，法國的藝術家，和獨立的藝術家，從沒有不看文藝復興時期之傑作的。在這個沙龍裏，尤其看得出的，是人們愈弄愈放棄圖稿了。不久以前，人們還是『塗』一張畫今日卻有『作』一張畫的趨勢了。這是要先把分子、主題、更合理安排一下；顏色、性質、更堅定些；一句話，一個不會立刻消滅，而更堅固的集體。這自然要給與作品

一個不很光亮的面貌，這或也就是，有些人在眼前的作品前，所以不感興趣的原因。但是，人們將會認識，這是一個比較不容易，所以是更高貴的觀念，要是它能成功的話，就可以產生有很深的意義的東西。總結起來，不很熱鬧的沙龍，但那裏卻有很多有價值的作品，在這些中間有十分可注意的；它加重了法國藝術向一個實證世界的進行，這個實證世界之最高的精神、道德，還得去表現，但它並不對它們預先顯露輕視的。

倫敦中國藝展

英國王家學院現在所辦的中國藝術偉大的展覽會，是中國藝術在歐洲從來沒有過這麼重要的表示；只有一九二九年柏林的中國藝術展覽會中，有的出品，其精選之處，還可比較得來。這次中國政府對藝展的贊助，有更多量精選的作品，那是從來沒有過的。這種贊助使波憐敦屋（Burlington House）參觀的人，有不能磨滅的印象。這不特是很少歐人看見過的故宮大部分獨一無二的出品，在展覽會中，而且可以看見一九二三年新鄭出土（有七十多個周朝的銅器，現在保存在河南省博物館），及一九三三年壽縣出土（比前者的發現略後十年，多係銅器，保存在安徽省立博物館），兩處重要的發現。在這許多寶藏中，加以歐、美、遠東各公私主要的收藏家借給的許多重要的東西（銅器、雕刻、繪畫、中國的墨畫、玉器、陶器、各種藝術品），由此可想見這展覽會，中國藝術重要的表現。

由年代之前後，及物品的種類，陳列得很有次序。古代——商、周——的銅器，漢、魏著名的雕刻，宋代那無比的繪畫，以及近代的瓷器、漆器。歐美人最先只曉得中國近代的東西，所以對中國藝術的認識和鑑定，不是歷史的程序，由古而今，他們是由今而古的。西方鑑賞家，最初的趣味在中國的瓷器、漆器，以及有中國特性的，十八世紀古典的繪畫；後來，纔漸漸的對一世紀時那巨大的藝術品（如墓碑之雕刻、建築諸類），發生興趣；最近，對紀元前二世紀的銅器，開始認識它的偉大。大家都感覺到，這種銅器很像中央亞細亞同大月氏人（Scythians），美洲哥倫布未到以前的藝術（紅種人的藝術）。這類的東西，都集中陳列在第一室。它的特別的形式，中國圖案裝飾的特性，大家不斷的贊賞它這完美的表現。如 *Eumorfopoulos* 收藏中的馬頭、東京 *Nazdi* 收藏中的銅瓶、巴黎 *David Weill*、布魯塞兒的 *A. Stoclet* 及 *Stoc Rholue*、瑞典王子諸人收藏中的出品，都是可贊美的、傑出的作品。

漢魏時代的雕刻（紀元前二二〇到紀元的五五七年），和古代的銅器，作風上有相當的區別。雖然那巨大的雕刻，如守墓的怪獸（獅子 *Chimères*），還可以尋出和古代銅器作風相近的地

方，如羅振玉（Lo, C. H.）所收藏的怪獸（長一公尺六十寸），是一個證明。可是，歐洲收藏家，大家都曉得那奇特的馬的雕像，和最古代的銅器，完全是異樣的、不同的作風。這種作風，我們可以說，它是比較傾向於寫實的。但是，應當明白，東方的寫實主義，和歐洲寫實主義差得很遠。這種傾向的作品，如羅振玉的（在紐約）大理石巨大的佛像，很可以代表。這石像大約係紀元後五八五年的作品，同時可以證明這石像係中國藝術受希臘藝術間接影響後之新時代的作品。因為，中國的藝術受北印度古代藝術的影響，北印度古代藝術又受希臘影響的緣故。這是藝術史上很重要的一頁。亞力山大（Alexandre）把希臘的思想和人體美，傳播到亞洲來，我們可以說，東方的藝術，假如沒有希臘藝術傳入的影響，對人的描寫，是不會產生的。由于達拉（Gandhara）到中國，日本的佛像的雕刻，其中所含希臘意味的作風，也時常有極大的變化；到後來，簡直認不出來了。有的雕刻，含羅馬藝術的成分反而多，而紀元前四世紀希臘雕刻的意味反而少。

唐代（六一八—九〇六）是中國史家認為繪畫藝術最好的一個時代。可惜，這時代的作品存留很少。其實，中國古典時代的繪畫，跟着唐代來的宋代纔最偉大。這個時代在歷史上很重要。當

時爲東方繪畫各方面的中心點，如日本的繪畫，就受到很大的影響。M. Loulie de Morant 所著『中國藝術』，書中有一段關於這時代作風的特別描寫：『這時代繪畫的構圖，注重於情感的表現，圖案裝飾的意味較少。它的方法，選擇對象中主要的精彩，把沒有用的東西全部的拋棄，它不受它們的羈絆。繪畫中所選擇的題材，都是偶然的事物，一般的觀念。但是，它能從這事物觀念中，表現出它偉大的情感來。這時代的繪畫，和同時代的詩文，有同樣的傾向。用過分的情感，表現憂鬱悲傷的狀態。宋代的藝術家，把所得到的都表現在作品上，給我們一個深刻的同感。』我們不要忽略，中國的繪畫是比較接近詩和音樂的表現，這點，同歐洲繪畫比較接近建築或雕刻，有一個很大的區別。馬芬(Mrs. Fen 十一世紀)底百雁圖，夏珪(Hsia Kuei 一一八〇—一二三〇所作)底長江萬里圖，係一個很長的手捲，要一面捲一面很文學的讀(Lire)，要想到音樂的意味，空白的地方(vides les blancs)，同音樂上的休止是相通的。中國的繪畫可以說是線畫的音樂。

展覽會場，有幾幅很可以代表宋代的作品。中國繪畫中的山水畫，總包含着詩意的表現，如『獨釣寒江雪』，Nakanuvia (東京)收藏中的無名氏所作的『山景』微妙偉大的傑作；夏珪

五幅風景畫：青山雁遠、霧村歸舟、黃昏漁笛、煙雨孤舟；無名字的墨畫『江岸之塔』及陳宣（Chen Tsuan）底『初秋』，描寫一個初秋池塘上面的景象，畫着各種草蟲，如蝴蝶、蜻蜓、甲蟲、青蛙及各種水藻。中國人視書法同繪畫一樣的高深，書法上所表現的情調，完全同繪畫一樣。中國的藝術充滿着詩意的調和。

參觀的羣衆對最後一室充滿着熱情的興趣，因為，在這陳列室中，得到歐洲的賞鑑家兩世紀中所喜歡尋求的瓷器、漆器、玉器、一切的作品。玻璃廚中充滿着這種美麗的物品，可贊賞的青瓷瓶、盃、碗、杯、盆、盜硯、水盂、燈、一切盜製的各種形式。十七十八世紀中國的藝術，在圖案裝飾上有很多的貢獻，但是，總缺少像古代銅器雕刻，宋代繪畫，那種偉大作風的表現。這精美巧妙的藝術品，是藝術在時代上衰落的一種現象。同時，使人想到像法國羅科科（Rococo）的風味。中國的藝術，和其他偉大的藝術，歷史上的過程是一樣的，有初期，古典的成熟期，後來經過一個過分造作的時代，而漸次的到固定不大活動的時代，這是歷史上必有的過程。

中國藝術有三千年長期的歷史，有時在形式上受到各方面的影響，但在本質的表現上，總保

存着中國民族固有的精神。展覽會中，把中國藝術整個的觀察起來，和歐洲的藝術有很明顯的立於相反的區別：歐洲的藝術，從希臘的雕刻起，經過古代、中古時代、以及近代，以人事的描寫爲藝術上主要的中心；中國藝術，對人事只當作是自然界的一部分，和其他事物一樣，從來沒有把人高出於自然一切事物的觀念之存在。所以，中國的藝術家，喜歡片刻的、美妙的、變化的情調，把他的熱情，走向西方藝術所走的另外一條相反的大道中。

諾曼提船上的裝飾藝術

現在，沒有一個不知道最快、最大、最華麗的輪船諾曼提（Normandie）的職務；不只在把乘客從埃佛爾裝到紐約去，它底使命還要比這個普遍。人們造它是要把它作為一種法國的藝術和工藝之使臣的，要它證明了它底超越性。無疑，人們已經把所要達到的目的達到了，但人們敢說，它底成功不可以再完備些嗎？若只要使人驚奇，那是確實做到了。但或者還可以做到同樣的動人，而又是出於一種高級的精神的吧？

我們在此地，並不懷疑工程家們底工作。我們自然可以說，他們還是顧到輪船的傳統的形式，實在還可以再大膽些。不過，我們之能得最強烈的藝術情緒，純是仗他們的。船的曼長線條，各部分之平衡，我們若一想他的重量，就會極有力地引誘我們，使我們稱奇。技巧問題，使他們得到這個形式的美麗，這是無疑的；但，他們能完成這個，是在他們底技巧規則之外的，要達此目的，他們曾用過

極稀有的藝術的趣味和理解。

人們不斷地在講一種分明的、理智的、輪船的风格。這是幾個建築家和裝飾家所主張的，人們頗懷疑於其大膽的。說他們的作品之精神是如此，似乎是在說，這是不適宜於城市，而在船上，則為珍品的。但其實並不如此。『輪船的风格，』是有『要不得』的含義的，而為人所歡迎的輪船上裝飾藝術，是在國際宮殿間所炫耀的藝術。諾曼提並不出此例。一切設想，無非要使旅行的人，不管其客廳內，或臥室內，忘卻其在海上；因為，船身同它底附屬品之比例是這樣的，如果要到甲板上去，須是實有這個決心，所以，人們在經大西洋時，可以想像其並沒離開實地過的。

可以，這或者是大衆所喜的，因此，這觀念是可以擁護的。

所應研究的是，在諾曼提上如何應用的呢？自然，沒有地方是無端的省錢的，所用的是最富麗的質料，有經驗的藝術家和技術家也叫來了。世上沒有一個宮殿，要比它富麗，要比它更能表現故意的富麗了。這是一九二五年展覽會所證實的，傾家蕩產般的，裝飾的奢華之勝利。這些是無疑地合法的，因為，或者人們只可以把眩目的、習用的東西給與大衆，所以不必批評裝飾之精神；但實現

是無可非議的嗎？從前，造一所別殿，——諾曼提可以當得凡爾賽宮（Versailles）——是一個人主持一切的，挑選藝術家，給他們以指導，顧到全部的協調。而於諾曼提，卻沒有一個人領導，而是聚合了許多裝飾它的藝術家之努力的。從一客廳到另一客廳，一臥艙到另一臥艙，精神是不同的；全體好似法國裝飾藝術之漂亮的樣本，而其性質之複雜，則是使人感到不適的。交給一個人去辦這輪船，難道竟是不可能的嗎？還是找不到有學理，和能使藝術家們屈於此學理的那個人呢？在這裏，以這一層給與這個建築師，那一層交與那個建築師，他們又引用了些不同的觀念，而只顧注意到他們自身的畫家、雕塑家、技術家，如此，大體的平衡就給破壞了。這是極狹義的個人主義之勝利，這個人主義於藝術家有損，因為，他們中之一，若要努力把自己提高起來，就不能幫大體的忙了。

諾曼提的內部組織，出於工程師之手的，十分地好。幾個主要客廳的比例之美，出入處處靈巧，大路梯是莊嚴的、寬大的，又是合用的，實現了一個紀念物之全體。但且看其裝飾，大客廳、舞臺、冬日之園，是 Bouwens de Boijen 和 Expert 的建築師所設計的。極端的奢華，金之光，銀之光，大鏡子之光。這裏，人們引用裝飾中一個新的技巧，就是繪畫雕刻過的鏡子。大客廳之頂，是滿佈着他們

底絕對無可議的實施。這些鏡子是照楊丟巴斯 (Jean Dupas) 先生帶有學院性之幻想畫而做的。著作者，想要有種風格，但他所用的爛了的主題之總和，卻似並沒有組成的一個。風格故事的誠實，一九二五年裝飾風格的弱點，在這裏極多。紅漆大門是丟農 (Dunand) 先生所做，其畫樣亦是丟巴斯先生所設計的，他底裝飾的精神，明是和鏡子一樣的。據說丟巴斯先生底目的，是在豐富與華麗。倘若他沒有別的奢望，則應慶賀他的。他是達到他底目的而有餘了。

大客廳旁之吸煙室內，丟農先生底塗金的漆統治着。他底大幅畫雖不新奇，是極有趣的。他們利用埃及人底高低的原則，而和漆的藝術極相稱。圖案是極好的，雖然有時節奏是寬懈的，總體並不怎樣繁重。而且，主要的是丟農先生底技巧的長處，在這裏是照長於此道日本人底意思做的，他是這個藝術的開始工作者，這些工作卻是超越了他的。他的畫幅，內容有極深的富麗，一句話，是真實的。此外，他又把大客廳的大柱，用這個物質塗了上去；這雖無疑的將全體之笨重更增加了，但他是不負此責的。舞臺比客廳簡單些，幾乎沒有裝飾，從上到下都貼了銀；從風格和形式上看來，令人想起巴黎新近所造的幾間小房間。

大廳、大小膳廳、教堂、泅水池，是巴圖（Patout）同巴空（Pacou）建築師底作品。同他們底同業者一樣，他們做得也極華麗，不過性質卻不同。他們多『建築』些他們在自己所加的形式上，而不是在合作者底造形想像上，得些裝飾。大膳廳沒有窗子，四面都是玻璃的磚，是拉都累特（Labourret）先生所模成，刻的、雕的牆邊有極高的燈罩，也是用玻璃做成的，是拉利克（Lalique）先生之工作。大體是眩目的、透明的，但這個採取些發光的噴水池的美學的，裝飾的精神，似乎很快地過了時了。別個客廳繞着這個大走廊；它們雖中庸一些，但也不會將偉大放棄。教堂是以更新了的基督教藝術的特別風格建造的，它的尊嚴幾乎近於俾臧斯（Byzance），在勒部爾日瓦（Le Bourgeois）先生用木刻的十字架路上，有極有光彩的磁的裝飾，和畫了畫的天花板，這些構成的總體沒有秀麗的長處，使信教的人會覺得單純的裝飾之尊嚴，似乎太笨重一些。而泅水池則極動人，是成功的作品之一。它的形式雖是古典的，而勒諾布爾（Lenoble）所做的有色玻璃的表面，塞夫爾（Sèvres）廠所出的鑲瓷，卻合成一個極細緻、極快樂的東西。

大房間，小房間，則是請最好的裝飾家做的。他們底許多作品，本身是極好的，但再說一句，他們

中間沒有連貫的精神，它們在一起，好像法國裝飾藝術的一本目錄。還有，口號是要旅行者忘記其在海上，那只有用很安定、很堅實的木器，在無論那種房間內佈置起來了。沒有一個藝術家曾經試尋過『航行的器具』的公式。這個極大的嘗試，雖是可驚範圍雖廣，把法國裝飾藝術第一次表現出來，卻並沒有些革新，沒有些甚深的試為，全體有一個偉大總帳，這是無疑的，但，能有些信仰的自述，不是更為可取嗎？

蒙坦雅克(Montagnac)造了甚美麗的超等房間。這是我們所早已認識的風格的模範，線條簡單、舒適，感覺性在細緻的圓形裏表現出來。器具、牆、柱子之類——是富麗與有官氣的。而且，這裏所說的，本是指幾間給法國總統住過的房間而言。Dominique, Lelou, Pascaud，則更有花樣，也並非沒有華麗的外觀。但來講些丟腓特(Michel Dufet)、累諾多(Lucie Renaudot)、克羅斯(B. J. Klotz)底作品，或更為相宜。他們和其餘幾個要做些不是『地上』的器具。雖然他們還沒有走到他們底原則的盡頭，但，他們底幾個實現了那原則的，則是靈巧和可喜的。克羅斯雖然不放棄牀，活動椅子，那舊的觀念，卻利用了鋁，在一個空間有限的房間內，得到了柔軟的實用的形式。丟

腓特底作品也是溫和的線條分明，但他底裝飾的意志，則在所用的質料內表現出來，貴重的淺色木頭，新鮮的布匹等。累諾多用了不發銹的鋼，用得很好。他免了太呆板、枯燥無味，以大體的色調，和在牆上平平的放了幾塊金屬的片子，使得裝飾簡單與真實。但我們還須講到別的作品。到處有幾點有趣味之點可以舉出，雖我們不贊成它的精神。二等艙並不比頭等艙分得不好。奢侈自然差些，但也是著名藝術家，如 Schmit, Marc Simon, Rousesu, Noyon 所表現的。

到此為止，我們只講些裝飾，並不會觸着到處可見的作品、繪畫、雕塑。而在諾曼提上，就它們的範圍和它們的品質而說，儘有極重要的作品。膳廳裏有一個和平神像。他是雕刻家得戎 (Dejean) 所做的；雖沒有多大的特創，卻還是一個好作品，有感覺的、人性的，沒有給不必要的故事所壓住。大廳之樓梯上部，有個菩德利 (Bautry) 先生所做的諾曼提像。這是一個較有學院氣的作品，但很秀麗、很簡單的。一般爲人們所要給與些象徵之意義的作品，再沒有像他這樣地擺脫的，這樣地純粹的。裝飾的雕塑也很得寵，但卻不是好的。今日有許多藝術家以浮雕爲一種畫圖，在那裏，有個頗有節奏的組織上，放了幾個人物、景象；那是，固然有一種大體的連貫，卻是沒有內心的邏輯的。爲此

之故，這些作品，總是難懂的，尤其是人物大小尺寸是不同的，最後因為有在框子內寫了許多題目的必要，不得不有複雜的態度，立刻變成爛調了。若尼俄特（Janniot）在會宴室的大浮雕，就大小與技術而論，自然是偉大的，可是，它的太繁重，也是很明白的、主要的、線條的相合，還是互相觸犯的多。大膳廳有四個塗金的浮雕，這是 *Drivier, Poisson, Pommier*，同得拉馬累（*Delamarre*）諸先生底作品或是較好的，但不幸的很，後者底作品內，喜歡古代風格之點，是太顯明了。在客廳內，還有 *Bouchonnet* 先生底浮雕；大客廳內，有和 *Saufaigue* 先生一樣的作品。

不管裝飾藝術之缺點怎樣，它的觀念和實現，終是存在的。這，我們不能說到繪畫裏。在諾曼提上所能見到的繪畫，不過是作品之放大，而不是為裝飾牆面而創的。*Balande* 先生底 *Etrebat* 的風景，不過是新鮮的，和爽快的而已；*Mehout* 先生底『冬』描寫一隻雪中之兔，不過是新奇的而已；*Eddy Legrand* 先生底諾曼提的農家，不過是用插圖而已。但大小若減少時，則品質也就好了起來。譬如 *Georges Lepape* 先生底小幅畫，就有風格和細緻；到處在小客廳內、房間內，我們可以見到 *Picart Le Doux, d'Espagnat, Gernez, Jean Bouchand* 諸先生底極成功的小面

積的裝飾物。最後，我們還須講圖書館裏的「虎」的大幅畫。這，再證實了一次 Jolye 先生之兼有裝飾之知識，和寫生物之本領。

將諾曼提上所有的藝術之因素都舉出來，這是不可能的。我們現在見到，沒有將許多重要作品說起：Raymond Subes 先生底鐵鑄的門，雖然這有限的造形方面的發明，因它只有堅實的平面，平面上有幾個橢圓，將諾曼提諸城的風景，高高低低的表示出來；Daurat 先生底錫瓶，這是大客廳內最好裝飾之一；最後，下船廳裏一幅大的嵌鑲瓷畫，證明了它的作者 Schmier 極大的才幹。無疑的，在這裏，我們對於諾曼提裏藝術的表現，是不客氣的。但這是因為，我們要他們是完全的緣故。現在，藝術能夠作沖範圍極大的作品，是極稀有的，所以，我們希望這次能夠實現一個連接的作品，不會弄壞了。既說了這，讓我們來承認各處都有靈巧、有理智的通合，有創關精神的例子出來。總體似不平衡，但是很敏捷的，而且，極可驚的特點，它的光彩不妨礙它生意。臨了，這無疑的，是主要的東西，我們在這裏有了具體的證據，證明藝術的技術，終是有生命的，和有品性的，人們若要的話，它是能夠參加於最廣大的實現的。

一年內世界藝術之動態

一月

(1) 巴黎美術陳列室 (Le Galerie de Beaux-Arts) 連合現代畫家的素描，舉行展覽會。目的是，表示現代畫家在素描方面的技術是很好的。

這種證實是否需要不要說他，但是，我們發現現代的藝術家僅僅愛好素描，然而並不把素描放在油畫創作上，只當作是一部分的高貴的東西，而永遠被驅逐在創作之外。彼卡索 (Picasso) 是例外，他是容納素描在油畫創作中的；但是，馬提斯 (Matisse)、塞登薩克 (Dunoyer de Segonzac)、得蘭 (Derain) 是不贊同，並且覺得這是沒有什麼作用的。

這展覽會的結果，所謂新的素描同形式，不像十八世紀有特別的形式，也不像十九世紀堅強

的個性的表現，能够代表各個時代。

(一) 達拉厄斯 (Georges Daragne's) 作品展覽會。

馬松 (Marsion) 陳列室舉行達拉厄斯油畫及版畫展覽會。他是一個很高貴的藝術家，很有描寫莊嚴悲壯的事物的天才。

描寫的態度很誠懇，風景畫像塞鞏薩克底作風。他底作品，如靜物、打球的人、西班牙鬪牛、各種習作，都很有趣味。他對插畫、版畫，成功的地方比較多。

(二) 倫敦工藝藝術展覽會。

倫敦彼卡提利區 (Piccadilly) 柏林吝宮 (Burlington House) 舉行過偉大的夫拉曼 (Flamand)、荷蘭、波斯、意大利、法蘭西藝術展覽會。今年組織一個英國工藝藝術展覽會。這工藝藝術的運動，在英國的重要性，像一九二五年法國工藝藝術展覽會在法國一樣。

會場把原來的樣子重新裝飾、變更，而適合於展覽會。出品有室內裝飾、陶、瓷、玻璃、織物、廣告藝術、裝釘書籍的藝術。英國現代的工藝品，一點都不缺少。展覽場上，特別的出品係照像廣告、玻璃諸

類，技術上很進步。但是，在展覽會全體上觀察起來，感覺到英國民族特別的趣味，漸漸減少；有的東西可以說純粹是英國的，但是，有很多的東西，在巴黎、柏林、東京，也都可以製造出來。書籍和室內裝飾，比較特別，也比較有特性的表現。

(四)丟勒 (Albercht Dürer) 1506年在威尼斯所畫的『玫瑰花冠節日』(La Fête des Couronnes des Roses) 從1793年起，就收藏在柏拉該 (Prague) 山上斯特拉荷 (Strahov) 修道院中，最近捷克政府買來，陳列在柏拉該美術館，價值約六十萬法郎。

二月

(1)巴黎獨立大展覽會 (Salon des Independants) 最近在大皇宮 (Grand Palais) 舉行。西雅克 (Paul Signac) 還在的時候，已經覺得展覽會的內容缺少趣味，但是，還有生氣；現在更不行了，會場中只有湊熱鬧的羣衆，出品中很少天才作家，即有幾個很可注意的畫家，在其他審查作品的展覽會中也同樣的出品。獨立展覽會原來的主張，係展覽被其他展覽會落選的作品，不落選

的也來出品，就失了獨立展覽會的意義。如果因爲不審查作品的緣故，容許許多平庸的作品繼續在這裏活動，把藝術當作維持他們的虛榮的工具，那是很無趣味的。

會場中如瓦羅基埃爾 (Henri de Waroquier) 美麗的肖像，密提 (Chapelain-Midy) 傑出的創作，盧斯 (Maximilien Luce) 崇拜彼薩羅 (Pissarro) 作風的創作，都是展覽會中主要的作品。

(二) 巴黎柏恩喜安 (Bernheim Jeune) 陳列室舉行彼爾苦那及維雅 (Edouard Vuillard) 兩畫家含有裝飾藝術性的油畫展覽會。我們承認印象派的作品不適用於偉大壁畫的表現，雖然很多的作家嘗試着，但總是失敗的。分析主義 (Le divisionisme) 的作品較有科學的方法，或者有較好的結果，但是，總缺少諧和綜合的表現。其實，能够把握住牆壁最成功裝飾性的，是後期印象派的藝術家。如維雅、苦那在柏恩喜安陳列的偉大的壁畫，不特對古典派裝飾壁畫是個很嚴重的反響，而且有幾種主要的價值：構圖上有音調的長處，有單純的圖樣，光、色各部份分配的和諧，及流通的空氣，活躍的生命。取材於庭園生活的描寫，有偉大熱情的表現。

惟雅底作品使人想到索末尼 (Puis de Chavanne) 底壁畫，其實他很崇拜索末尼的。苦那底作品比較有熱烈的情感，他喜歡用那可欣賞的橙色、紅色和光明的白色。

這兩個藝術家都有很自然的、深刻的、感覺的、表現在作品上。這是他底長處。他底短處是，缺乏適合於偉大壁畫中所表現之永久性的意義的雕刻性，他們底作品太生重，和牆面建築不能配合，反掠奪了牆面。他們底壁畫不過比純粹的油畫略為單純、簡約，但是，還不能算真正的裝飾壁畫。

(三) 比利時京城布魯賽爾 (Bruxelles) 歧魯陳列室 (Gironx) 舉行賽特利爾 (Valerius de Saedeleer) 展覽會，有很好成績。這位七十多歲的畫家，最近一年中，畫了三十多幅油畫，而且都是大幅。最近的一幅，充滿着青春時期的表現。比利時的風光，捲伏着愛斯哥 (Escaut) 河兩岸的山谷，冬天的雪後，春夏的林木，都有特別的意味。賽特利爾在他的作品中，一片灰色的天空，劃分龐大的雪地，把握着兩種對照的表現，使人聯想到布勒開爾 (Bruchet) 所流傳的雄壯、康健，一派的作風。

(四) 全世界藝術家的眼光，都注意到羅馬、意大利現代藝術第二屆展覽會(四年舉行一次)。

意大利現代有名的藝術家都集中在這裏，很多青年的藝術家（一八九五—一九〇五）畫家、雕刻家的作品。

可注意的如卡拉（Carra）、薩非西（Soffici）、羅馬內利（Romanelli）、得西利科（I. e. Chirico）、塞非利利（Severini）、卡累那（Carena）諸人的作品；青年畫家如彼西斯（Francesco de Pisis），他底風景畫和靜物，在法國亦很有名望。

（五）倫敦圖斯（Tooth）陳列室舉行諾曼畫家部丁（Normand, Eugene Boudin 1824—1898）油畫展覽會。他和雲格金特（Jonckind），係印象派的先驅者。他在英國不大有名，即在法國也只有收藏家認識他，最近大家纔曉得他在歷史上有重要的地位。他的作品有巴彼松（Bartizon）畫家如瓜爾提（Guardi）、康斯塔布爾（Constable）及印象派畫家馬內（Manet）、西斯勒（Sisley）、摩內（Monet）諸人的長處；他底風景畫，如一八六八年所作『特魯維挨遊戲場』（Casino de Trouville），較近的如『小舟出口』（Sortie du Pilote）、『高出的海峯』（La Falaise d'Amont），都是充滿着熱情的作品；『天王』（Roi des Cieux）有科羅（Corot）黃金時代

那諧和的色調。展覽會中共有三十一張精選的油畫。

(六)美國提特羅瓦(Detroit)舉行荷蘭畫家夫朗斯哈爾斯(Franz Hals)重要的展覽會，都係美國收藏家的出品。哈爾斯共有三百幅作品，其中有八十幅在美洲。美國人很喜歡他，崇拜他，因為他底油畫像，很多與美洲殖民地有關的人物的肖像，而且這類的肖像又是他底傑作。

三月

(一)巴黎美術陳列室舉行一個彼爾羅瓦(Pierre Roy)很有趣味的展覽會。他是超寫實主義者，他底作品保留着現在藝術運動中已消失的人類的色彩。他把人類的生命，表現得更真實。

彼爾羅瓦對自然有很精細忠實的描寫，也就在這描寫中實現出詩意的情調。他不喜歡創造形式，他應用自然的形式，把詩的質素顯現出來。但是，他的作品不是一種文字記號的意義，他有畫家的高雅的情調，和美麗的線條。

(11)巴黎陳列館(Galerie de Paris)舉行羅柏格朗治(Robert Grange)繪畫展覽會。

他是超寫實主義主張很堅決的作家。構圖含詩意、文學的意味。描寫人世間的天堂，含有神祕性，如『亞之深合』(Vallee de l'Arc)，是他底代表作；靜物肖像都有新鮮、自然的意味。

(三)人們都曉得印象主義產生三十年後，纔走進法國學院裏面。很多著名藝術家都嘗試過，理想把印象派摩內(Monet)、彼薩羅(Pissarro)諸人的作風，與院體派的形式，連合成一體。這種嘗試有時也有特別風味的作品，如馬丁(Henri Martin)也是其中的一個。他底態度很誠實，而且很勇敢，他很坦白地用印象派作家技術上的方法，來嘗試裝飾壁畫的探求。這次，在小王宮陳列他幾幅舊作，及壁畫的草稿和風景畫，作品裏有純潔的感覺，諧和微妙的音韻。肖像畫沒有什麼成功，因為音樂的和諧的色彩，不適宜於肖像畫之表現的緣故。巴黎大學禮堂索爾蓬(Sarboune)底構圖，這裏陳列着草稿，很容易看出堅強的智慧的表現。

(四)巴黎最近開一個招牌廣告展覽會(Exposition de l'enseigne)。馬昌特(Jean Mouchard)理想這種藝術應當重新復興起來，一部分的藝術家因此可以得到工作，也可以把畫招牌當作爲一種職業。當代的巴黎畫家都贊助這種主張，而且都同樣的出品。

(五)發薩維耶(Varsovie)最近舉行法蘭西雕刻展覽會。這盛大的雕展，巴黎也很久沒有舉行。展覽會中有羅丹十四個雕刻品；柏那(Josphi Bernard)部得爾(Bourdelle)底作品亦陳列得很多；其他如蓬蓬(Pompon)各種傑作，馬約爾(Maillo)五個最著名的雕像，得斯彼阿(Despiau)歧曼特(Gimand)許多的雕像，青年藝術家阿利科斯特(Auricoste)普累雅斯(Pryas)底作品；還有畫家得加斯偶然所作的雕刻品，如『舞女』、『巴黎審判官』諸作，得蘭(Derain)彼卡索(Picasso)也有兩件作品。

(六)阿姆斯特丹市立博物館，最近收集維真加爾特(Piet van Vijnngaardt)一百四十張作品舉行展覽會。他是荷蘭特出的畫家，他把荷蘭舊的傳統，和新的精神，聯合成一體。維真加多描寫荷蘭各種生活，他的藝術基礎是很堅強的。

(七)阿爾巴尼(Albanie)的發掘。

L'Amour de l'Art 雜誌中，毛累維爾女士(Elisabeth de Mouvville)有一篇談意大利考古家，在阿爾巴尼的發掘。這種工作係烏哥利尼(M. L. Ugolini)指導的。他們在腓尼基

(Fenike)高原，發現同希臘及意大利南部史前期同樣的各種東西。由這一點，可以證實依利利人 (Illyrienne) 以前的文化，和地中海沿岸的相同。大概相同的原因，依當時民族遷移的關係。意大利考古家尋求的目的，是在依利利 (Illyrie)、羅曼 (Romains) 文化的原始，結果，羅曼文化大約開始在亞得利亞特 (Adriatique) 沿岸。

一九二八年，意大利考古隊把部特林托 (Buthinto) 高原，漸漸的由發掘中顯現出來，現在纔全部的成功。毛累維爾女士說，這種發現與古代文學上有很大的價值，因為，同時發現關於古代希臘的記載很多。當時的部特林托或者係特拉 (Troie) 被毀滅後，諸王族逃亡到這裏來，重新再建設他的基礎的。

四月

(一) 巴黎部內挨姆陳列室 (Galerie Bornheim) 舉行未來派藝術作品展覽會，實際上沒有什麼新的東西，未來派發動在戰前，現在已經變為陳舊的東西，未來派主張忘記一切過去，但是，

他們應當給我們一個未來。未來不是機械，而應當是人類佔主要的地位。出品者爲普拉姆波利尼（Prampolini）、非利雅（Filia）、羅索（Rosso）諸人。同時，未來派的創造者摩利克累提（Mari-cretti）到巴黎來舉行了一個未來主義的演講。

（二）巴黎法國國立圖書館舉行每年一次定期的獨立版畫展覽會，陳列一部分十八世紀安平（Gabriel de Saint Anbin）底作品；同時在小王宮亦舉行獨立畫家及版畫家的展覽會，有羅蘭（Claude Lorrain）底版畫及素描，充滿詩韻的表現；當代作家爲 Laboureur, Dunoyes de Segonzac, Frelant, L. A. Moreau, Bonssingault, Lotirou, de Warogines, Dufy, Matisse, Viillard, Maillot 諸人。

五月

（一）這個月裏有兩個大展覽會：一個是法國藝術家協會沙龍（Le Salon Artistes Français），一個是法國國家沙龍（Le Salon de la Nationale），都沒有什麼新的東西。出品像去年一

樣的多，一樣的討厭。技巧的、無味的、尋求外表的、庸俗的、統治着一切的出品。印象派現在很流行，都沒有堅實的基礎。肖像畫，都是生硬、冷酷、官僚派、缺乏生命表現的作品。法國國家沙龍略為較好一點，如凡同干 (Van Dongen) 的『婦人像』；得尼斯 (Maurice Denis) 有一幅光明高古的構圖。開爾內 (Queinée) 底作品比從前聰明。契利科 (Giorgio de Chirico) 拋棄從前超現實的理想，現在比較態度誠懇。還有大家都議論着的布累耶 (Yves Brayer)，因為國家沙龍把羅馬獎金給一個野獸派作家的緣故。

雕刻的出品更可憐，只有部沙特 (Boucharl) 的『贊德賽爾』(Jean de Chelles) 是一個雕刻中有感覺的作品；其餘，沙龍裏還有木刻、浮雕、石印的版畫諸類。

總之，在各個沙龍的全部看來，可以說沙龍自身有漸次的改變。在藝術上，新舊相對立的洪溝，也有漸漸接近的傾向，沒有像從前那樣明顯相對着態度。

法國盛提宜 (Chantilly) 康德博物館 (Musée de Conde) 舉行意大利藝術展覽會。有普利馬提斯 (Primatice)、加拉發日 (Caravaggio)、薩托 (Andréa, del Sarto)、瓜爾提 (Guardi)、卡

那雷托(Canaletto)諸人的作品。其他如Visnori底『最後審判』的草稿，拉腓爾(Raphael)底『聖體』、『La Dispute du Saint Sasrement』及『聖母』的素描草稿，都是時代上很有價值的作品。

六月

(一)巴黎推勒利沙龍(Salon de Tuileries)最近舉行展覽會。從前是國家、秋季、獨立、沙龍主張極端的作家，聯合起來組織的，可是在藝術運動上，沒有什麼結果。他這樣的來勢洶湧，到現在這展覽會變成那麼平庸柔弱的狀態。舊野獸派的精神，統領着這個展覽會；可是，也有很多的變化，就是首創野獸派的作家，現在也沒有從前那麼野了。會場中雕刻比繪畫的成績好，如得斯彼俄(Despiau)、歧蒙(Gimond)、伊契(Ichi)、布魯牙斯(Pruyas)、克雷斯(Kretz)諸人底作品，都是聰明、微妙、感覺表現好底作品。

七月

(一) 這個月裏法國的展覽很少。在南西(Nancy)，因為卡羅(Jacques Callot)三百週年紀念的好機會，舉行了一個展覽會。他的藝術充滿着艱苦、悲劇、刑罰、痛苦、人類生活的表現。卡羅底作品不容易集中起來，其實他是哥雅(Goya)底先導者。

(二) 巴黎最近由羅同(M. Charles Rotton)先生組織，舉行阿拉斯加(Alaska)及美洲西北部，古代假面具及象牙藝術品的展覽會，這展覽會在藝術運動上有很大的價值。愛斯基摩(Eskimo)人的假面具，象牙雕刻品，和原始時代的作品，形式和作風，都很多相像的地方。英屬哥倫比亞的作品，形式較為普遍，因為，與哥倫比亞人的藝術還有關係的緣故。

(三) 荷蘭羅忒丹(Rotterdam)培蒙(Musée Baymans)博物院中舉行得爾夫特(Delft)派中，天才作家弗美爾(Vormeer)底展覽會。展覽會組織得很完美，同時陳列弗爾美前驅作家如 Harthorst, Terbruggen, Les Roburen, Carel Fabritius, Emmanuel de Witte, Pieter

de Hooch 諸人，及繼續模仿他的作家如 Ochterveldt, Metsu, Jacob Viel 諸人的作品。弗美爾底創作，在色彩方面有特別偉大的成功。

(四) 阿姆斯特丹國家博物院，舉行雷姆布朗特展覽會。出品中有一部分由美、俄、法各國運來，而荷蘭人很難見到的作品。這次展覽會，使觀衆有深刻的印象。

(五) 倫敦利伯克 (M. T. Ryback) 舉行他個人展覽會。他是一個猶太的表現，但是，比較很自然的有詩意的意味；同時有猶太人特別的性格。他受多密埃 (Daumier)、得加斯 (Degas)、累那 (Renoir)、盧特羅 (Toulouse-Lotro) 諸人的影響很多。

(六) 倫敦勒腓夫爾 (Lefèvre Galleries) 陳列館舉行累那 (Renoir) 底雕刻、油畫的展覽會。作品很豐富，有他一八七二年的及最後一年的作品；有一八九七年的作品『裝束』還是純粹古典的作風（多人體描寫），如一九〇二到一九〇三所作的『洗澡的女人』(La Baigneuse)，係累那在藝術上成功之作；其他如一八九五年所作的『姊妹』(Deux Sœurs)，確是偉大的傑作；其餘風景畫、母愛，都是他的傑作。

(七)意大利巴美(Parma)舉行科累日(Corio)及其同派的作品展覽會，借此慶祝這偉大藝術家逝世四百週年的紀念。展覽會籌備完密，算是這幾年來藝術上主要的一個運動，尤其給藝術史上解決很多主要的問題。因為一方面有從來難得見到的作品，他方面同時陳列科累日那時代的先驅者，和繼續他的作家的作品，因此，可以確定當時藝術史上這一派主要的運動。

展覽會中所陳列的科累日先驅者的作品，如他的老師摩佐拉(Filippo Mozola)及腓拉利(Francesco Biancha Ferrari)、科斯塔(Lorenzo Costa)、夫郎西阿(Francesco Francia)諸人的作品。

科累日在青年時代受文西(Leonard de Vinci)底影響很多，展覽會中的出品裏，可以看出他的天才漸次啓發的程序。我們只看見他成熟期作品的形式，對這形式變成一個固定的觀念，因此，對他初期的作品，發生驚異的感覺。『聖母與耶穌』及『兩聖圖』的作品裏，有蒙泰那(Montegna)作風的意味；『聖嘉德鄰之聖婚』已經較少初期作風的意味，而含有他自己底特性在裏面了。他初期最主要的作品，是『聖母圖』，一面受文西底影響，一面有自己的個性的表現。

他成熟期的作品，大家都很熟悉，不再談了。展覽會場中，還有他一部分素描，還有他的學生或他一派的作品，如 Parmesan, Gerolamo Mazzola, Bedoli, Pomponio Allegri, Nicolo della Abate 諸人的作品。

八月

(一) 倫敦美術協會 (Fine Arts Society) 舉行雷姆布朗特 (Dürer) 及現代作家布朗文 (Frank Brangwyn) 左恩 (Andres Zorn) 美利翁 (Charles Méryon) 諸人版畫的展覽會。

雷賽斯忒陳列室 (Leicester Galleries) 舉行法國畫家斯鞏薩克、夫拉明克 (Vlaminck) 菩那 (Bonnard) 諸人作品展覽會。

(二) 意大利威尼斯彼薩羅大廈 (Pesaro) 舉行提香 (Titien) 一百幅繪畫展覽會。是近年來難得的、最盛大的展覽會。可是，這不過是全部作品中一部分而已，如英國馬德利各方所收藏的傑

作，都沒有運到展覽會中。

畫家中很少有提香這樣長壽的，他在九十九歲的時候，還天天的畫；後來，還是因為時疫死了。展覽會很有次序的陳列着；二十四歲時所畫的“*Le Christ Mort de la Scuola di San Rocco*”充滿着培林內斯派（*Bellesque*，威尼斯當時的畫派）的特性的表現；成熟時代的作品，如『比沙羅在聖比德面前』威尼斯薩盧特（*Salute*）教堂中的作品，其他如『耶穌降生之預告』、『耶穌受洗禮』、『帶手套的人』、『對鏡的女人』及很多的肖像，都是他最偉大的傑作；而且是代表文藝復興時的出品。

（三）莫斯科歷史博物館舉行蘇俄（一九一七—一九三二）舞臺藝術展覽會。共有十六個陳列室，包含舞臺的計劃及一切的服裝。戲劇在蘇俄是藝術上佔着最主要的地位的。

（四）蘇俄建築學會籌備一個建築美術館，預備收集古代及到現代一切建築上的材料，並且舉行新建築家作品流通展覽會。

（五）克耶薩累挨爾先生（*M. Carl Kjerfve*）把黑人的各種雕刻做成一個分類，出一本

書，把法國西亞非利亞非洲黑人的雕刻，做一個中心，並說明這中心的作風，漸次影響到各方面。

批評雷姆布朗特的著作很多，最近黑累西（M. André de Heresy）著一本關於雷姆布朗特生活特性的、很有趣味的敘述和批評。

九月

（一）法國最近俄朗哲利博物院（Musée de L'Orangerie）舉行一個女人肖像的素描展覽會。各區域的藝術家各有特性的描寫。如德國派荷爾拜恩、Grinewald, Lucas de Leyde 諸人堅強的形式；夫拉曼派盧本斯、凡代克諸人注重於形體方面、肉體方面的表現；意大利派科累日、Bronzino, So loma、文西、菩提徹利、Pisanello, André del Sarto 諸人尋求理想的表現，及光明的情感；法國派的藝術家 Fragonard、安格勒、發托、馬內、Bouches, Berthe Morisot 是尋求表現人類肉體於精神一體的表现。展覽會中可以看出，只有意大利和法蘭西的藝術家，纔能描寫出女性的情態。

(二)丹麥科彭那克(Copenhagen)最近舉行法蘭西十八世紀藝術展覽會。包含繪畫、雕刻、裝飾藝術各種。作家如 Oudry、發托、Largilliere, Rigaud, Laucet, 沙爾丁、Fragonard, Tacer, Greuze, Pigalle, Pajou, Falconet, Houdon 諸人的作品,在丹麥從來沒有過這麼多,而且都是很重要的出品。這些作品都是由法國借去的。

十月

(一)巴黎德羅埃特陳列室(Galerie Druet)舉行發羅同(Felix Vallotton)逝世十週年紀念展覽會。作品共有七十幅。他生於瑞士,不過,原來是法國人,而且生活在巴黎。他的藝術的態度是很憂悶的、冷酷的、憤世的表現;作風有的地方像安格勒及平常的拉腓爾。他的風景畫很能創造一種詩的世界。

(二)李甯格拉(Leningrad)九月初舉行伊蘭藝術(Art Iranien)展覽會。一共有三萬三千餘件。大體上可注意的,是阿徹密尼得時代的藝術(L'Art Achemenide),借用埃及(Egypt)美

索波達美(Mesopotamie)造形意象的地方很多。賽冷西特(Selencides)及巴特斯(Parthes)時代，則又受希臘藝術的影響。 Sassanite 時代，具有地方特性的色彩。這種藝術後來影響到中國及西方，就是中央亞細亞小民族的藝術，也受了他的影響；後來，亞拉伯人侵入之後，伊蘭的藝術與回教的俾臧興(Beyzantin)的藝術，混合成一體；後來，又有蒙古族的侵入，在藝術形式方面，突然發生很大的變化。但是本質上，總不失去他原來的傳統關係。

十一月

(一)巴黎最近舉行一個從凡愛克(Van Eyck)到布勒開爾(Breughel)展覽會。主要的作品，都是由俄朗哲利(Orangerie)藝術館搬運來的。展覽會中傑作很多，如凡愛克底『神祕的羔羊』(L'Agneau Mystique)雖然不是他最好的作品，但也是時代中很有歷史意義的東西；其餘有他的『聖母像』同 Menling Gerard David, Van der Weyden, Hugo Van der Goes, Brughel, Van Orley 諸人的作品。

十二月

(一) 巴黎陳列室 (Galerie Parisienne) 收集熱利科 (Gericault) 很難看見的素描、水彩畫，共有七十五張，舉行一個展覽會。依着時代先後陳列，這裏可以看見這偉大浪漫派畫家自然變化的過程。陳列室的右面，是在羅馬時受古代藝術影響的作品，後來的作品，漸漸傾向於篤實，線條方面，也漸漸有浪漫派特性的意味，他的『浮亞德的謀殺』 (Furies)，可惜沒有畫成；油畫『莓都斯漂泊之水船』 (Barbeau de la Meduse) 的草稿，亦陳列在那裏。他抱着廣大的幻想，他對於死的意義及屍體的變化，都有深刻的描寫。展覽會中不特可以看到難得看見的作品，就是看他的素描，比原來的油畫，比較容易了解他的一切。

(二) 巴黎愛利斯陳列室 (La Galerie de L'Élysée) 舉行夫拉明克 (Maurice Vlaminck) 近作展覽會。他還是和從前一樣，保留着那堅強騷動的精神。

(三) 巴黎小王宮較穩健的野獸派藝術家，聯合舉行展覽會。出品人如馬開特 (Albert Mar-

quet), Leon Puy, Manguin, Camoin 及雕刻家 Peineta, Matéo Hernandez 諸人是由馬開特領導的。

(四)倫敦不列顛博物館(British Museum)最近舉行歐洲一八三五到一九三四年版畫展覽會。主要的是馬克思利柏曼、Zoru, Meryon, Millet, Daumier, Sautree, 馬提斯、Dunoyer de Segonzac 諸人的作品。

中華民國二十五年七月初版

(71416)

一九三五年
世界概況叢書
一九三五年的世界藝術一冊

每冊實價國幣伍角

外埠酌加運費匯費

版 翻
權 印
所 必
有 究

編 著 者 林 風 眠

主 編 者 王 雲 愨

發 行 人 王 雲 五
上海河南路

印 刷 所 商 務 印 書 館
上海河南路

發 行 所 商 務 印 書 館
上海及各埠

(本書校對者 陳敬衡 郭浩如)

