

# 青年藝術

繪畫雕塑建築  
應用美術

如何改進工藝美術  
希臘過渡期的美術  
徐悲鴻畫展一瞥  
現代圖案講話。

第四期

廣州青年藝術社主編

國立北平圖書館藏

中華民國二十六年六月一日出版

本刊第二期目錄

西班牙十八世紀後之繪畫

現代繪畫的精神概論

蒙克

希臘古代期的美術

全國美展廣東預展會

審查後會場中國畫一瞥

預展會審查洋畫後寸感

特拉克洛亞的情書

美術用語淺釋

雕塑講座

李慰慈

梁兆銘譯

李樺

趙世銘

任真漢

李樺

杜金譯

任真漢

鄭可

本刊第三期目錄

俄國彼得大帝前之建築

馬提斯 盧柯 訪問記

畢加梭 特朗

第二次全國美展側面觀

第二次全國美展的印象

現代洋畫技法的研究(一)

林布蘭 林布蘭

林布蘭的銅版畫

林布蘭的代表作

林布蘭的自畫像

美術用語淺釋

西洋美術家人名小辭典

插圖共二十五幅

李慰慈

洛平譯

徐驚百

應能

任真漢

慰慈

李樺

彭兌

杜金

任真漢

慰慈 李樺 編

# 青手藝術

第四期



每 月 一 日 出 版



# 青年藝術

第四期目錄（六月一日出版）

## 如何改進工藝美術

鄭可 三七

## 希臘過渡期的美術

趙世銘 三六

## 現代繪畫的精神概論

梁兆銘譯 三五

## 二屆全國美展評述

張沅吉 三四



## 徐悲鴻畫展一瞥

任真漢 二五

## 現代洋畫技法的研究

任真漢 二五

## 畫家關良

關良及其作品

吳琬 三五

關良先生的人格

杜陵 三五

關良先生印象

世銘 三五

## 圖案講話

李慰慈 三五

## 西洋美術家人名小辭典

李慰慈 合編  
李樺

# 如何改進工藝美術

鄭可

## 一 楔子

有不少人說中國產業不進步，老實說，中國產業各部門生產技術的幼稚，也用不着隱諱。比方單就工藝品說吧，不管所用的是怎樣真材實料，而形式總賽不過人。因此，我們雖然也有印花布，人們還老愛穿舶來品。這件事就說明了工藝美術在方今提倡產業的怒潮中，是怎樣重要了。即是說：我們一方面固然要努力促進產業技術的發展，一方面更不能放過了工藝美術的提倡。

在國難這般嚴重的當中，誰都知道經濟是解除國難的一根鑰匙。我們要改進產業的技術，同時不要忘却工藝品的形式美。以求與舶來品競爭。研究美術，尤其是研究工藝的人們，要怎樣地努力啊。

最近國內美術界似乎也有注意到這些問題，可是曠觀目下的工藝品還少有適合美的條件，而從事工藝美術的人少注意到「實用」上的種種問題，於是工藝美術家祇有「閉戶做車」，不切實際。從參觀我國全美展回來，覺得政府正關心美術而注意到工藝美術之重要，因有所感，寫成此文。然爲了篇幅限制，祇能從人們所未加注意的「實用」問題加以闡發，對於工藝美術上的「審美」抽象理論，却未能旁及了。

## 二 工藝美術的定義

工藝美術照字面說，是與工藝不能分離的一種美的設計。純粹美術，比方一張油繪，祇求合于美的條件，用不着計較到實用上諸問題，可是工藝美術除了要具有美的條件外，更不能不顧慮到實用方面的種種條件，要是不然，工藝美術就不能施之實用了。

所以我們對工藝美術要下一定義，就是：工藝美術是美化人們生活環境且適合時代與環境的實際設施的美術。

## 三 工藝美術的範圍

上面已經說過工藝美術是美化人們生活環境的，那麼，他的範圍就很廣泛，即是，舉凡與我們接觸到以及應用到的一切器物都包涵在裏面。我們試具體的說個大概，可分爲：



一 住宅工藝美術——實用建築，園藝，塗壁，壁紙，陶器，（磁，精陶，沙石）塗油，漆壁，玻璃器，鐵器，黃銅器等等。

二 傢具工藝美術——木具，金屬具，竹具，藤具，鑲嵌，刺繡，小雕像，骨具等。

三 市容工藝美術——紀念或公共建築物，公園，廣場，露天銅像，貯水池，亭榭，公共車輛，廣告，櫃飾等。

四 圖書工藝美術——製紙術，活版術，插圖術，釘裝術等。

五 交通工藝美術——輪船，火車，長途汽車，飛機等外形與內部的設計。

#### 四 工藝美術的製作與應用

在這里我們既強調工藝美術的實用性，那麼工藝上的一般製作法，物質的性質，工藝品的價格，環境的需要，以及時代趨向等，都應為工藝美術家所關心的事。如果工藝美術祇知繪出一張椅子的設計，這個設計能否實行，成本及環境等問題一概不理，這樣的工藝美術家根本就不稱職。

社會的進步由于經濟及社會組織的改變，一切生產部門都分起工來了。從前的工藝美術就是一個工匠。他照着自己的經驗設計一張椅子，又跟主顧說好了價錢，及椅子的用途和放置的環境



，最後依照主顧的趣味條件等才動手自己鋸木做起來。這樣的工藝美術家便自然而然的和實用聯成一氣。但是自從生產部門分工起來之後，設計一張椅子是一個人，動手做椅子的是一個人，於是做設計的那個工藝美術家便有意無意地忘掉了做椅子的一切。甚至有以繪出一不合用的圖案掛起來看看爲滿足，像這樣名不符實的工藝美術家我們是不需要的。

今日的工藝美術家只是間接參加到工藝品的實際製作，但是，他的設計既是供給那件工藝品的實際製作，那麼對於物質的應用，製作經過，價格及環境等知識，便非加注意不可。

試舉些例子來說明吧：

比方我們，設計一張椅子，木造和用金屬造的，因爲木和金屬的特質前者是脆硬，不便曲折，後者是軟韌而可延長，因此爲這兩種不同物質而設計的椅子。那兩種形狀就得和其物質的特性而互異。又如所配合用的是布，是石或是什麼物質，美術家也得要知道其物性和效果才能夠完成一張椅子的切合實用的設計。

又如瓷器吧。設計瓷器的工藝美術家須知道瓷是經過幾多手續才能製成的，尤其是瓷質經過燒，及會發生怎樣的變化，施釉的彩色祇限于幾種等製瓷的基礎知識，才能設計。如果設計的花瓶不適宜于在旋轉盤，或鑄模或手壓等製作手續，甚或燒出來過分困難，致影響成本，或設計上

的彩色燒不出來的，都一概不是有用的工藝設計。

說說建築吧，緣目下建成宮殿般的紅牆綠瓦建築物，在今日應用到鋼筋和三合土的時代，已成為十分愚蠢的設計，因為花那麼多的材料去建成完全沒有實用的柱子，高而空廓的屋頂，這些都與時代和實用發生矛盾的，又有許多設計成彎曲的玻璃簾子，以為是美，但實際上祇消耗材料而不耐用。因此我們在設計時要顧慮到實用和製作上種種問題，雖一憲之微，我們忽視了防盜，防風雨的實際效果，便不是一種完美的工藝美術設計。

總括一句，我們在設計一種工藝美術品時要處處注意到下列的各方面：

1 比例——即設計與原物之比例，在設計圖上能顧慮到實物的比例，才可將設計圖實施起來。圖案有比例同時可以在設計圖上預先得到一種合乎實際的印象。如一張地毯，我們不能在三二十尺的紙上寫出來，祇好在一張三二尺的紙上畫，因此我們在紙上就要寫出實施時的縮小比例，才可以得到一個實際的印象，因為如在十分一的紙上寫出一張地毯圖案，若不顧慮到比例在紙上看來的圖案很小，而放到十倍大的實際地毯，便不能合實際與美的條件了。

2 物質——我們多數看到圖案都只是紙上的圖案，完全沒有計較到實施時的物質，這是不對的。比方顏色，每種物質有它的天然色與特殊性，在設計一圖案時，必先加以認識，然後才能實

際去運用。雖小如竹頭木屑的特性，甚至各種物質的價格都得加以注意。物質之於藝術家比如顏色之於畫家一樣的重要。

3 實施——設計者寫出的圖案一定要有實施的可能，所以工藝美術家一定要知道該工藝品它製作過程及製作方法，與及物質在製作上的使用。

4 價格——價值決定了一切的物質，一種工藝品不能以憑空存在，所設計者不能不顧慮到它的價格，因為價格可以影響到它的實施和它的效能等問題上，工藝美術家好似建築工程師那樣，胸中時常要明瞭磚瓦木石的價格，才可以照預算作一座房子的設計。

#### 五 現代工藝美術品的批判。

根據上面舉出幾個條件，我很想從國內什誌上或展覽會上發表出來的作品檢討一下，作爲一個反証，促使大家的注意，然祇是一個意見的貢獻而已，不敢說是批評。

近年來看到有許多「蠟染」的作品發表。按蠟染是從爪哇傳到歐洲，由歐洲傳到日本，及由日本流入我國的一種圖樣技巧。這種方法祇可作手工業看待，不能夠多量的生產。因此用蠟染製成的枱布，窓等成本一定貴，在實際上斷不能與印花的東西競爭。若就工藝美術的實際發展上着想，這樣蠟染實沒有提倡的必要了。蠟染這種東西，在歐洲，即使在今日的日本，也已成爲陳迹

我們不應再沈醉在這種沒出息的東西裡白花精力了。

我們又新近發見了一種叫做「堆漆」。若果這是一種畫，就不應稱為工藝品，然在展覽會上它往往是與工藝品陳列一起的。「堆漆」是沒有它的實用性的。祇能如油畫，水彩畫，炭畫般看待。

我們看到國內的所謂圖案，八九是寫些沒實用的裝飾畫，裝飾畫和堆漆是一樣，祇可看作繪畫，不能稱為工藝美術，所以縱承認裝飾畫是工藝美術的一門類，我們也不能對它估價過高，而國內從事工藝美術的多枉費精力於這方面的製作，做成工藝美術界上一種沉悶的空氣。

在各種雜誌上，讓我再來指出兩個實例。

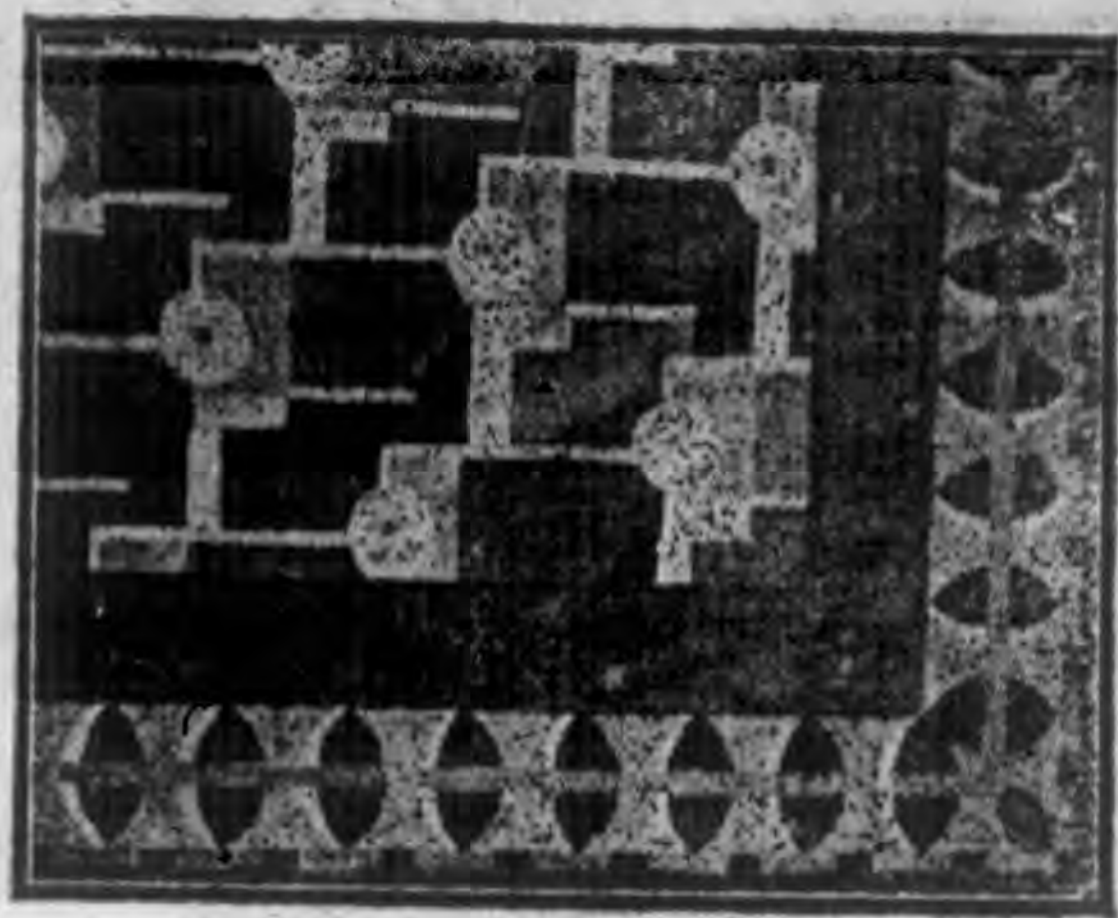


圖 如一個「瓷鼎設計」(圖一)那三隻脚在實施燒瓷的時候是不會成功的。因為瓷質在三千四百度高熱時，這樣高的脚便軟得不能站起。我們試看一個普通宣爐的脚高度不過比全體三分之一，而這瓷鼎設計の脚竟達全體二分之一以上的，這就證明作者對於燒瓷缺乏知識，這個設計是不能實施的。

又如一個「地毯設計」(圖二)我們祇看到它的幾分



之一，須知地毯是以整個結構為美的標準的，一小部分怎可以看出整體的美惡，這個設計在實際上，也是不能用的。



圖

二

的效果，又在色彩上也多未計較到紙傘的加上光油所生的效果，製作者是很少計較到的。又如與我們接觸最多的商業廣告畫，多令我們一看莫名其妙，認不出賣的是什貨色的，祇求是一張圖案便失却了實際的效。如引誘人們旅行的廣告，上面祇表出灰沉的色彩，不起人們的快感，事雖微小，但也失却工藝美術實效的好果了。

#### 六 我們的希望

在國內目下尚沒有一所工藝美術學校，但在一般藝術學校裡都附有圖案科。他們的用意是再好不過的，可惜試

檢討一下他們圖案科的科目，多是不切實用。

我們從藝術學校的展覽會裡可以看出一個通例，作品都老是裝飾畫，近來又多了一項蠟染。

這可知道他們學的是什麼，而中國的工藝美術，要等這樣教育出來的人來發揚光大，簡直是緣木求魚了。我們既認定工藝美術在振興產業的中國是怎樣的重要，那麼，除了希望最近將來國內有所工藝美術學校出現之外，更希望現成的美術學校的圖案科能够按了實際去改造一下。

學圖案的更要首先有一個清楚的認識，知道圖案不是紙上談兵的一種計劃，要處處與實際攜手，使設計出來的，都能馬上實施出來，中國工藝品才得真真正正地改做。同時從事工藝美術的人，也應改變一向輕視直接參加生產的態度，多多與生產技術發生聯合以求經驗之獲得，才能直接改做中國的工藝品，美化人們的生活環境。

本來工藝美術家在外國分爲兩種：一是裝飾美術家(Decorateur)一是工匠(Artisan)，前者是設計的創作，後者是設計的執行。我們固然希望中國有多多裝飾美術家之產生，而工匠也同樣的需要。今後關於工藝美術的教育，不要祇以養成裝飾美術家爲目的，致使工藝美術在實際上不能充分的發展。

本文是一些意見的貢獻，用以就教於大方。今日美術界似乎已瀰漫了改良工藝，參加生產的空氣，而政府正竭力提倡美術，正是我們慶幸的事，希望彼此能負責發揚我國工藝的責任，國家產業和民族前途實賴之。

## 希臘過渡期的美術

——希臘美術概觀之三

趙世銘

希臘的美術，自第五世紀中葉以後才入于黃金時代。然而這是經過或期間的休息後，接續主第四世紀末葉的，希臘美術史上稱這時代為「古典」時代。希臘美術至是才達圓熟完成的境地呢。在這裏回顧一下，我們在前期敘述的古代期美術上一切的努力，彷彿就是為完成上代而準備着呢。

這見解——即承認這兩時代間價值的差異——在近世希臘美術史之祖維恩傑爾曼以來，以至十九世紀幾乎誰也沒有懷疑過。然而，在今日人們却更其批判的，即使不能根抵改變如上的意見的人，也要拿開維傑爾曼或古典主義者流的妄信與獨斷，在許多限制之下支持這見解，至於最近許多急進的論者，則完全否認價值的差等。



我並不想對這樣的問題在學術上確立自己的立場，但是，也不以為圓熟期的見解完全無根據，一個民族的藝術的發展，即使不說個人的，與全部的，但豈能沒有或程度上類似的現象嗎？幼年期是稚拙的，成年期是圓熟的，老年期則由爛熟而枯衰，這是自然的順序。不用說，拿成年期的圓熟了的藝術作為標準，不錯是會遺落了幼年期藝術的妙處。然而，幼年期藝術之在五里霧中摸索的痕跡，怕不能遮蔽任何人的目吧；而成熟期的藝術，如撥雲霧，使我們看見自覺了的堅定。是所謂昇堂入室。我們在這裏見到進境並不致毫不自然吧。

從來所述的古代期在如上的意義就只是幼年期。我們現在就拿脫離了幼年期的這一期的藝術來說說。不過，這不是成年期。從幼年不能一脚踏上成年的。其間是跨着這兩個時期的青年期。即一般美術史家呼為「過渡期」的時期。這是約自四八〇年至四五〇年這三十年間。所謂過渡期，其藝術特徵，不單是既往的古樣式的殘餘，也不是未來古典的豫徵，其實，是具有前後任何時期所不易窺見的獨自性的。

我們在上說的四八〇年，在希臘是非常重大的年份。這之前，東方的波斯國正盛極一時，不但壓迫小亞細亞的希臘殖民地，還派遠征隊威脅希臘，至四八〇年，克舍爾克些士王竟率大軍侵入希臘了。希臘同盟軍以雅典市邦為盟主與之對抗，一時陷于危地，但沙拉米斯的海戰大捷，至

是才完全脫去波斯的脅威。希臘從茲才洗脫對於東邦畏怖的觀念，自覺自己的優越了。

像這決定民族存亡的大事件，對於美術的發展不能目為全無關係，但是，應該避免過于誇大那決定的原因。戰勝的光榮或敗北的慘禍不一定有其相應的偉大的或悲劇的底藝術。可貴的，不在外來的影響，是民族內潛的創造力。不用說，這不但美術的範圍為然，全般的精神生活都是一樣的。恰好第五世紀初葉，希臘擊破波斯，藝術上也顯示着着的進展，大概可目為精神力，創造力的異常的發現吧。

入于此時期表現于雕塑上的人物，無論感情的表出上，體性及體格的運用上，以至衣紋上，都和前代判然有別。一言以蔽之：即表情真切，體格有重量，衣紋簡素是。試就這些點詳述之：

古代期雕塑的面部表出上的顯著特徵，像「古式」的微笑已如前述。那是幼少年上所有的快活底精神的表出。古代期後期的美術家，更把它加上一種人為的媚態了，如雅典的阿克羅波里斯出土的婦人像可見一斑。

然而，當古代期的末期便現出與之相反的反動的徵候了。即微笑突然從顏面消失去，如奉獻耶宙狄可斯的婦女像便是好例。至過渡期這種傾向頗為顯著。不單消失微笑而已，而是代之完全對照的底沈鬱，悲痛，嚴肅的表現出了。悲劇詩人埃斯奇罷思要是想到這時代的人，則貫過當代

的藝術的基礎情調怕更加清楚吧。此外，更值得注意的。就是像那氣分或感情的表出方法。與其說是由于面貌，寧可說藉着頭部或全身的態度表出了。例如因首部的傾斜的構造與人沈鬱或悲痛的印象，挺胸，昂首，眼不斜視，表出一種難于接近，嚴肅的威風。

其次，體性，態度，在運用的變化。這在稱爲「阿波羅」的裸體男像可見一斑。在古代期的後半紀，與所見之婦人像的纖細，優麗的趣味一樣，也是愛好輕快底纖細的肢體。然而，一入過渡期，好尚便移於肩膊廣潤的沉重的體軀。這寧可說多少轉回古代期初頭的趣味吧。如現藏倫敦大英博物館的「佐瓦些里·克斐之阿波羅」，那波里博物館藏之「抱堅琴的阿波羅」，就是適例。

變化不但體軀而已，即其態度也不同了。古代期阿波羅的像以直立不動的姿勢，兩足則貼地站着，但這種立像，人們早已不滿其生硬的態度，而要求自由自然的姿勢了。一方面全身的重量能够安定的地支持，同時，他方面要脫掉這重壓的與動作結合着。這大約就是所謂從支持體重的支腳的重壓解放依着遊腳的對位表現的吧。不用說：這個問題就這時代的作家所表示的，是向着解決的苦索努力，而完全解決的只好讓給後來古典底的巨匠了。

最後，關於衣服方面，也跟着衣紋變化，這在婦人像中可以見出。第六世紀時伊奧尼亞風的「奇通」(直接纏在身上的衣服)在本土也流行。那柔軟的亞麻地製作的纖細流麗底裝，或華麗的彩

色模樣，并襯以美麗的邊緣。我們可在雅典的阿克羅波里斯出土的婦人像見出。然而，一入過渡期，本土固有的特里亞風的簡素底「奇通」，或緊亞的毛織上衣又復興了。「奇通」方面，像前代那些多色的模樣完全絕跡，並有狹窄的邊緣。像這種風氣，衣服及身體上，一洗前代的華麗的趣味，移為愛好單純簡素，不用說，也在婦人像上見出。例如：羅馬的多爾羅尼亞美術館，繙着必不罷思的女神立像（模寫）和前代的婦人像對照一下，其簡素的服裝所形成的堂皇的姿勢，可見給人一個怎樣威嚴而崇高的印象呢。

像我們上面所敘述的，最能強調表現當代的藝術精神的豐富底一聯作品，總算幸運，自十九世紀末葉以來都出現在我們的眼前了。這就是奧林匹克的雕塑。詳言之：就是四八〇年波斯戰役時終後興工，用以裝飾奧林匹克的宙斯神殿建築的雕刻。即是，兩破風的群像及柱飾（Metope）的浮雕。東面破風的群像表現帕爾普思與奧納矛思王的戰車競賽開始前的場面。西面破風則表現帕里都思的結婚宴席上拉比太族與金他里族的鬥爭。柱飾的浮雕的主題則係海拉克列思的行蹟。

把這些被表現的每個形像，從感情的表現，態度等各點來觀察，大概靜立的人物都有威嚴與高貴之感，惟同時不能蔽遮沉鬱底印象。在西破風中央，拉比太族的援助者的立着的阿波羅的面上的態度上，與其說明示這神的特性，寧可說：却漂着一脈的悲痛之感呢。又，試觀鬥爭中的人物

也和古代期的完全不同。像易基那神殿破風的群像的戰士的面上，連受傷朴地的人物，也浮着微笑，無疑一看都明白是從事拚着生命的戰鬥。奧林匹克的群像，都是澈頭澈尾認真的。格鬥時的狂暴或苦痛，不但在面上，即肢體上也無遺憾地表現着。

以上，我們專把感情的表出、過渡期的樣式，與古代期區別的地方表示了半面。然而，我們不可看脫了其他方面，即前代以來顯著底傾向，在這時期尙繼續着，或更加躍進的事實，那是接近自然的真，可說就是寫實的傾向。

並非有如古代期之單在于主要的細部，即軀幹或四肢的動作也非常接近自然。奧林匹克的雕刻，在這一點提供最豐富的例。我們，又從東破風的群像中，找尋神及貴族以外的許多人物等，無論型，以至題材，這種給人卑賤底印象，在當代的美術，不用說，是徹底的底現實主義，自然主義了。奧林匹克的群像，即其構圖上也值得注意。東破風的群像（帕爾普思與奧納矛思的戰車競賽），在構圖上，容未可說凌駕易基那的神殿破風雕刻，但西破風進步的痕跡却格外顯著。這西破風雕刻，和有力的文獻所傳恰好反對，恐怕東破風的，正成于同一作家之手吧，從樣式上可以判定。但，西破風是熟練後之作也可從這一點明白推出。那全群像分爲許多小集群，但人物相互間的關係非常緊密，在形成絕對分離不得的統一體這一點看來，是從來少有的了。比之從來的

群像，結合上缺乏有機的關係，只是單像的集合，不能叫做真的群像的，尤其是，這些群像的排列上更可窺見思慮深刻的藝術的工夫呢。即從破風的末端左右相稱，小群像（二人）與大群像（三人）交互配合。令觀者不免有抑揚起伏的節奏之感呢。

如上所述，在單純底形式內含蓄着深刻的嚴肅底精神的這時代的藝術精神，不但雕刻上，即繪畫——特別是這時代的光榮的壁畫上現出了。不，寧可說：繪畫是占着指導的地位，比之雕刻家尤以畫家中代表這時代，對於後代的藝術發生了一大人格的感化。這個人就是普里克羅多思（Polygnotos）普氏產于泰索思島，移居雅典，與米倫，及後出的巴那納思同僚，描寫雅典各種建築物及狄爾芬等的壁畫，但不幸這些作品，陷於一般希臘繪畫的運命悉歸湮滅了。但從陶畫上或文獻上可以想像那構圖或形式的側面的大略，其精神的內容，在文獻上也彷彿的獲見一二。其樣式，色彩簡單，陰影幾乎沒有，但以嚴格底線描表現含蓄的精神，而達到恰好的成功。他採取的主題大抵關於英雄的事跡，其最得意的地方，不是描寫人物運動動作的活動場面，寧可說顏面的表出，把各個人物的特徵以靜底姿勢，表出倫理的底品性是其專家。亞里士多德，稱這傑出的作家為「品性的描寫家」。要之，他是有結合紀念碑的形式與精神的內容的傑出的手腕。他，大約就是希臘美術家的典型的人了。他可說是後來神的理想像的完成者佛特亞思的先驅者了。

但是，建築方面却不像上述那些一樣的發展，尤其是形式單純底希臘神底建築，却不能直接地，像形像美術般表現出感情的氣分。建築大體上，從古代期的鈍直的均衡，調和的底均衡，一步步走上規則的發展。然而，奧林匹克的宙斯神殿，比之易基那的亞斐亞神殿，均衡更加清楚而厚重。宙斯神殿因為已經破壞，不能看見他的構體，但從必士多姆的保釋丹神殿怕可見出多少吧。我們在那厚重雄偉底形怕可見了當代藝術意欲的表出吧。

本刊旨在闡揚藝術，凡圖書館，學校，或學術團體，如以詳確地址見示，當即寄贈。

函寄廣州蓮花井松廬轉青年藝術社



## 現代繪畫的精神概論（續第二期）

外山卯三郎著

梁兆銘譯

### （5）理想主義的精神

繪畫上之理想主義的精神是在具有一種特色之抽象的概念的東西上，表現其對象的。換句話說，美術是一種表現，常常企求某種意味之理想化。在這種意味上取理想主義的傾向是可能的。在十九世紀後半葉，介於浪漫主義的精神與寫實主義的精神之間，有一種特殊的繪畫精神隆盛起來：此即理想主義。理想主義的精神最顯著的特色就是基於表現法上。即它對於客觀的樣式，採取某種意味上之主觀化的表現法。因此，使表現法理想化，同時也使對象與內容理想化。即適應於主觀的合目的性而變更客觀的形式，可說是對象的理想化。這種理想的精神，在德意志都見到顯著的隆盛。據蕭米特（Schmidt）的意見，可別為以下的三個流派：

(1) 要求統一的大體的形式者；可舉芬納伯克(Anselme Fenelbach)。芬納伯克之古典主義的傾向是有效的要求；但其形式上之特殊的趣味，却掩沒了畫家之繪畫的精神。

(2) 是由裴克林(Arnolt Böcklin)代表之理想主義。他的作品，從純朴的牧歌般的初期以至荒野的粗暴的後期之表現，都充滿豐麗的色彩與大胆的空想。裴克林不消說是捨棄科學的寫實主義要求純粹的精神的力的表現之理想主義的作家。

(3) 以個性為中心而在作畫上創出一種理想的世界者馬里斯(Mares)。馬里斯脫畫拉勃爾(Lepid)這種寫實主義，覺得以物體構成空間，此不過是外面底形式。所以在他的繪畫上從物體的背後可以隱約窺到不能辨別的幻想和人，自然，神等。他是在企求表現藝術的底奧。這樣，要求形式內容感覺結合為一體的世界。

這三個傾向都強烈地表現着德意志之理想的要求(理智性)。如果要從法蘭西尋求其顯著的例，首先應舉蕭凡奴(Pierre Puvis de Chavannes)他描寫夢一般美麗的清淡的之古代。他脫却歷史時代底拘束，而描寫幻想的夢！但這不是單純的夢，也不是空想，顯然是從現實而來的東西。據他說：「為着從自然中作自己的描寫，摒除無力的東西是必要的。所謂美術，是將自然作 Sketch 的完成。所以對於以省零式單純化之手法來表現主要的事實，這是不得不要注意的。捨棄別的東

西吧！這不過是構圖的意企之秘密，雄辯與機智的秘密罷。」像這樣，可說是捨棄細目的變化，把一切盡量作美的整理。這就是在美的關係上描寫一切，或爲美的全體而描寫的。他想在其色調上，根據輪廓式表面等的一切，來表現完全的靜，美的安定和夢一般愉快的理想。對於客觀的自然主義之忠實描寫眼所見的東西恰相反：它是把眼所見的東西盡量美麗地描寫的。即表現美的均衡美的旋律美的色調與光線之一切美術的理想的理想。因此，柯爾斐之寫實主義的精神是客觀的自然主義，馬納之印象主義的精神是主觀的自然主義；反之，蕭凡奴之理想主義的精神是客觀的東西之主觀化，也可說是根據主觀的合目的性之客觀物的理想化。換言之，就是主觀的觀念主義。它恰巧是與賽尙以後之主觀的人格主義相對立的。

## 二 現代繪畫的精神

繪畫的精神自脫離受宗教問題及政治的思想問題束縛之時代，在十九世紀的後半葉，差不多就集中到視覺的問題上了。繪畫屬造型美術的一個部門，它是不能離開視覺的問題的。它具有由眼的感覺而看之要求特質，從這點看來，印象主義的精神，可說把繪畫導上一條正途了。但是它對於繪畫的機能，因爲太集中於難忘之視覺的問題上：而結果，却忽視了藝術之繪畫的精神。

現代的繪畫是從精神的反省這點出發的，負着這個重要的使命者是賽尙（Cezanne）。繪畫必

須先根據一種精神而表現。繪畫不論用怎樣巧妙的技巧作出來，如果其中沒有流着的藝術精神；那歷，這不過是畫工的事，決不是藝術家的作品。在那裏實看不出高貴的藝術價值，像這種繪畫上的精神，在林布蘭 (Rembrandt) 式格勒哥 (El Greco) 方面都已發見了吧。但是這種精神作繪畫的精神在畫面上表現的，還是賽尙以後的事。這是一種繪畫的個性，具有非任何人所能易的式樣。它並非主題的物象，却是畫家對於物象之精神的表現。那裏所表現的主題是一種繪畫的精神。此繪畫的精神之表現，賽尙稱之為繪畫上的 Realisation (寫實)。他說：「畫家最初是完全服從於模特兒的，即先作深注意的寫生，素描的研究，比例的關係，此後才運用熟練之筆。把形式誘導於色彩感的強調和裝飾的意義上，增強色彩的調子，畫家經這樣的努力，然後漸次離開對象。最初服從模特兒，但漸次捨棄模特兒之不純粹的地方；其愈捨棄不純粹之點，則愈投入於繪畫的底奧；愈使畫面抽象化，則愈把模仿的澁滯的畫單純化。」

像這樣，他爲了變形，把繪畫的精神表現得更真實了。但這決不是遠離自然，却是從自然中發見繪畫精神的深處。這就是繪畫上之繪畫效果的統一與構成。賽尙根據一種精神來統一畫面，發見了把繪畫集中於一點的集中構圖。賽尙說：「要時待實現的進步，除了賴自然和看自然的癩眼之外，沒有別的方法。聚精會神於細看和製作的時候，自然會集中於一點的。這不論畫柑，蘋

果，塊，頭都有一個頂點（Point culminant）。雖有光線或陰影等易於惹目底色彩感覺之有力的效果；但那頂點亦必然存在的。物象的外線為視覺所吸收。只要具有些 Temperament（氣稟），雖不是色彩家或調子家亦可以成為畫家。

賽尙之所謂氣稟，明白是指繪畫的精神，從這點可說有賽尙之自我精神的醒覺。這樣看起來，藉印象主義而存在之視覺底繪畫的醒覺，由賽尙劃了一個時代。沒有繪畫的自我精神，單作感覺的模仿，能有什麼繪畫的精神呢？十九世紀的繪畫是忠實地描寫眼所見之自然的，而二十世紀之繪畫却是自我精神的表現。賽尙就是這個精神的發見者了。又谷柯之描寫自我精神的太陽，哥更之為探求此繪畫精神而往 Tahiti 島，經此數畫家之努力，矯正了繪畫是自然（由視覺把握的）的描寫之謬誤。繪畫是畫家所具有之藝術的自我表現，這是很明確的。因此，要求純粹繪畫的人們，最少須從繪畫的精神之自覺出發。

由賽尙而來之繪畫精神的醒覺，在二十世紀有三大傾向：

（1）由頭腦感受的繪畫精神

（2）從心上感受的繪畫精神

此二大繪畫的精神，可明白地區別之：前者的傾向是主張理智的繪畫精神的，它是由立體主

義 (Cubisme) 超現實主義 (Surrealisme) 等流派發展的。立體派或純粹派 (Purisme) 之最初的出發，不消說就是從賽尚之寫實的解釋而來的。

賽尚說：「自然可當球體圓錐體圓筒體觀察。一切根據了透視法，物體及面之前後左右都可集中於一點。表示廣的水平之並行線是一種自然的區劃，在我們的眼前，全智全能的永遠之神開展着豐麗的光景。在此水平線上交叉的垂直線加以深度。自然可從廣與深方面察之。從這點，在以黃色表示的波動中，有充分加以感受空氣之青的量的必要。像這樣，對於賽尚的話，未有立體的透視法之繪畫世界，全然從理智的世界產生出來的。這就是立體主義，其結合在生活機能上的時候，為純粹主義。

反之，後者的傾向是主張熱情的 畫精神的，此可舉興起於二十世紀初頭之野獸主義 (Fauvisme) 表現主義 (Expressionismes) 絕對主義 (Absoluer Mes) 至上主義 (Suprematismes) 等。對於前者是智的，後者明白是情的，它是從心之感激爆發出來的 畫精神。怎樣看之視覺問題，不是它的問題，怎樣感受之感受性才是它的問題的中心。它是物與心結合而為一的東西，但如果沒有感受物之心的感激，那是不能當作一種繪畫而爆發的。它不是在於怎樣看的視覺形象，却是基於怎樣感動之感受性底質的強弱上。此感激性并無若何說明的要素，其最直接作激底的表現的

便是野獸主義的精神。馬蒂斯(Matisse)以強烈之色彩階調，謀繪畫的表現革命。在其中捨棄傳統的象形，開出絢爛的繪畫精神之花。特朗(Derain)企求繪畫精神的統一，畢加索(Picasso)千變萬化地作繪畫精神的探求。

看到現代的繪畫，也許有些人認為是可驚的教育之不足，或粗暴的外形之破壞這樣也來可知。但這些只看外面之形象的人，可說尙未接觸到繪畫精神底本體的。那不是外形的破壞，却是當作表現內面的精神之強烈感覺的繪畫效果而產生的必然要求，或效果的表現之結果。此感激性具有何等高貴精神，與蘊藏着何等深的繪畫精神之醞釀呢！

像前所述，如果認為代表十九世紀繪畫是自然主義；那麼，代表二十世紀之繪畫便是寫實主義(與柯爾裴有區別)了。即在自然科學極隆盛的時代，人們在繪畫上亦要求自然性的。

在德意志代表自然主義之文學者霍爾支和蕭拉夫以為文學上之自然性是一種極限的存在。換言之，所謂藝術，其結論就是自然除去某物。如果用數學的記號表之，成如下式：

$K$ (Kunst藝術) =  $(N$ (Natur自然) -  $X$ (Etwas何物))

基於這種自然性而開展的畫，是印象主義或外光主義。若把它求諸音樂，可說是標題音樂

(Programmusk)。



在法蘭西以左拉爲代表之自然主義亦有這種傾向。以左拉一派爲代表之自然主義，在自然性這點，承認作家的才能(Temperament)之効力。因此，若與德意志之自然主義比較，可用  $Nur\ X$  此式解釋之。

此兩者之任何方面，無疑地都是代表十九世紀繪畫(藝術一般的)上之根本的精神。其中雖帶有幾分主觀性與客觀性之程度的差異，但在它的根本精神上都是自然主義。

但是，在二十世紀的繪畫(藝術)上，這個  $X$  就是問題的中心了。即在自然主義，要不是  $Nur\ X$  便是  $Nur\ Natur\ X$ 。點着它的主位的始終都是自然。但在現在的繪畫，認爲自然  $X$  或自然  $X$ ，却是這個  $X$  成了主位。

換言之，由德意志之自然主義作家所排斥之「藝術家性」成爲問題，至在法蘭西方面，則作家之才能(Temperament)成爲主題。這就是對於有對象物之自然性，與物質性密切地關聯的意思。所謂物質所具有之性質，它是由作家的性質感覺性感動性才能……等結合的。物和心結合時現出的精神形態，稱之爲 *Realität, realité*。即以 *Realité* 爲基調的藝術運動，稱爲寫實主義。換言之，以自然爲基調的是自然主義！以 *Realité* (寫實性)爲基調的，是寫實主義。因此可以說十九世紀的繪畫基礎是自然主義，但二十世紀的則爲寫實主義。然對於繪畫，此 *Realité* 的精神究如

何用藝術的強度來表現呢？實成問題。

批評家佛蘇友·羅 (Frauz Roh) 說：「現在的繪畫是『魔術的寫實主義』。這兩個單純的文字，實給說中了現代繪畫的精神。對於十九世紀的繪畫之具有自然主義的精神現代的繪畫顯然是寫實的。但現代的繪畫，在它的表現上具有高度的精神之燃燒性。此所謂高的精神之燃燒性就是大的表現效果的意思。即表現的效果愈弱，它的繪畫精神之燃燒性就愈白熱的了。若從數學上看之，盡量以單簡的運動的處理，作最有趣的解答，那就是「表現效果」。但在繪畫上所謂表現效果，并沒有一定的規準的：那不限從最弱 (Pp) 到弱 (P)，從強 (F) 到最強 (Ff)，都可見出許多強度密度的階段。然其表現效果愈強，愈非凡，則人們愈驚異其超人之力。十九世紀的繪畫，在它的表現上也是運算的，求其技巧的複雜化的。反之，現在的繪畫，是結果 (效果) 的表現，是表現單純化之強度激烈底東西。

換句話說，十九世紀的繪畫，如果要表現自然性的 Forte (強)；那末，它就成為從弱漸次到強，依着運算的表現，來把握住最後的 Forte。然而依着開展的運算在其表現上，盡量用着複雜的神秘的手法。這不論馬納之風景或柯爾表之風景，都是依運算的表現來把握自然所具有之複雜底關係的。但在現在的繪畫，最初便以 Fortissimo 最強來表現對於某寫實性之藝術之獨自的解答

——藝術的效果。對於物象的藝術對象之把握，是偶性的；同時它的表現也是直接捨棄結果（效果）的。因此那實是可驚的奇術。

人們聽到拉維爾（Ravel）的音樂，那總會感到自由自在的 Tonality（調性）吧。又如聽霍納加（Honegger）的音樂，看石格兒（Marc Chagall）的繪畫，科布可換（R. Corbugier）的建築也同樣：在那裏既無何等的運算，也非說明或敘述。它是單純的表現之魂，是結果和效果之直接的表現。人們在聽或看的時候，會由豫想外的強度表現，遭遇到可驚的結果。那時會認其表現手法為奇術或魔術的也未可知。

批評家佛蘭支，羅之所謂「魔術的寫實主義」，實是巧妙地說中了現代繪畫的精神底特色之一句意味很深的話。二十世紀的繪畫基調是寫實主義，其表現是表現直截的結果：在這點可說是全然可驚的寫實主義。人們對於其獨自的個性的寫實表現，對於其強烈的變形（Deformation）之效果表現，想會感到驚異吧。在它裏面實有二十世紀的繪畫精神，脈搏與動悸。

廿六年三月廿八晚完於南水

# 二屆全國美展評述

張沅吉

首都藝壇通訊

「本會展覽會每年至少舉行一次，其展覽時期及地點，第一次由大學院——教育部前身——決定，自第二次起由本會直接決定之」。這是民國十八年第一屆全國美展，那時由中華民國大學院頒布了這籌備委員會的組織大綱，但，好一張空頭支票——每年至少舉行一次——直到現在一隔便八年，這適足以反映這目前動盪下的中國所必然地形成的現實，我們也不必苛責，而現在舉行二屆全國美展的國立美術陳列館的建築，退一步來說已經很可以使我們聊慰于萬一的，雖說一切內容外形還不免和我們的期望相差尚遠。

筆者應徵這篇文章時，全國報章雜誌幾乎還找不出一篇規規矩矩的稱得上批評文章，可是會期已經是最後的只剩二天了，這也是表現了國內藝壇格外沉寂的畸形。所有日報所刊載的永遠是那麼地不相關，「車水馬龍盛極一時」等的不着邊際的話，否則盡量稱道古屍堆裡的遺產，我們在這裡不得不大聲疾呼地請負責當局如何實踐你們的諾言：即是全國美展籌備會議的決議案：本屆展覽出品是以「表現現代精神」為主的六個字，我們非但要外形上表現現代精神，實質的內容也必

需要現代精神的充分表揚才是。於是拿這幾個字作爲整個二屆美展衡量的尺度，顯然地可以得到一個概念的結論：「古代書畫應該平日已經有專門地點陳列作參考探討的資料外，近代書畫是十足反映近頃復古運動的巨浪的微波，而西畫也正在開始一個新的時期的前夜，雕塑，攝影，工藝美術都在開始努力接受歐洲新興技術」。

從這概念而較分晰地加以敘述，恐怕是本刊的所必需的需要吧！那末，起先對於這歷史遺產的古代書畫，我們除欣賞他的精微的技巧和偉大的心靈外，我們只得從社會結構的當時的環境而可以給我們一個極醒目的意識是，古代作家所製作的當時的社會背景決沒有如目前的藝術的商品化，因此不必在生產量上要求得如貿易品的供求需要，其次便是一種風氣的純潔仁厚，是作家先有作品的偉大啟示，而往往死後才有名，或者老而得名，和目前的作家只聽到滿耳的大名，可是作品還沒有和聲譽一起平行的前進是截然不同，基于這二點我們如果不爲那先入觀念的今不如古的固執成見所籠罩，那末定可從這種偉大精神的啟示裡給你一個藝術上永遠必需保持的高貴精神是無疑。

現代中國書畫，這問題的複雜性總是較爲不易獲得解決的，我們這裡回頭一檢歷史上所告訴我們的，在明末（十六世紀傾）已經由宗教的使臣將歐洲的藝術傳達到閉關自守的中土，迄今將有

四百年光榮，而實際開始接受外來藝術文化的技巧才不過是二三十年不到的事實，這正使人不無感于由內在的旋意識的成見固執，如果當時能够接受或不是自大的絕對拒絕這外來的藝術文化，我想滋長到目前一定早已開出了一朵異卉，那末那裡還會一輩子弄不清這國畫西畫的爭執呢：所以就個人的立場上，認為那些總是這麼一套的人造山水，世外人物，固定題材的中國畫，正不擬多數敘述，而是有一個期望，盼三屆全國美展能以現代出品的中國畫西洋畫二種陳列，然後來實際體驗評判近頃所有一切有關國畫洋畫之爭，以期獲得準確的評價，反過來說，也是使新國畫形式內容的探求者得到一個比較的觀點。我們已經聽慣了着重氣韻和含蓄等一大套那些不痛不癢的空泛理論，這種護身符何不從事實上來解說，否則以文字來轉圈子的解釋總是一輩子的不能獲得圓滿解決，關於這一點，二屆大會出了一冊專刊，在秦宜夫氏的：「我們需要西洋畫嗎？」一文裡，他已經約略指出上列護身符之非，而闡明西洋畫本身同樣也必需基于韻律和含蓄上才有偉大作品，所以有關中國畫的一切評述，這裡似乎擬加從略，而願以寶貴篇幅來一談與現實較有接觸的西洋畫，略加分析的敘述和批判！

起先，這裡有一個使人極可安慰的正則狀態，也是每一個集團展覽會的生命延長素，便是有許多新進作家的作品，往往使我們盤桓而不忍去離的，這就是說這許多少年作家還沒有在如何雜

得名譽的一層上不去專注意地宣傳，所以這些名字，尙不爲我們熟悉，其實，每一參觀者幾乎都是去看畫本身，因爲具名的一張小紙箋總是不顯露地釘着，那末，可以比較地公平地使參觀者下他們主觀的評價，因此，幾位頂有名的大師之流，往往被觀衆忽略過後再回想起平日報上所宣傳的留在人們腦子的名字，於是勉強地回去重覆找尋，並且結果一定又大失所望。

以出品人所處的地域來劃分作品本來不是頂科學的，何況同在一地的作風未必是相同，証之北平常書鴻和龐薰琴，廣東馮鋼百和李東平，顯然有着不同的作風，但爲便于分析起見，勉強地說，所有全部出品以蘇州爲最嚴格的學院風，我們不得不誠懇地貢獻他們，爲要獲得技巧之完整堅實，固然必需忠實表現，可是過份地注意細部描寫，適足分散觀衆的統一情緒，同樣，北平也顯示了堅實的學院風的寫實主義作品，但不若蘇州的過度嚴格，其次，如所在地南京，武漢，廣東等，都是盤桓于自然主義的雲霧裡，一種客觀的描寫和趣味的簡練化，很多作品最易受觀衆的讚賞，至於號稱前進的作家，動輒以現代主義等相互宣傳的杭州和上海，這二處所有出品都是在數量上少，質量上糟的事實，這些，先行略分析了以地域來勉強劃分的初步批判，再有待于較具體的敘述。

我們不得不盛讚出品的作風包羅得何等地域，自學院風的古典作品一直到目前最時髦的超現



實主義作品，我們得以飽覽無餘，除感謝近頃國內如許大畫家的大作外，還不得不分析地說一下有關這些作品的技術上內容上等細碎問題。

第一，這客觀的畫面上的寫實是否需要？這問題因為牽涉隱約中分成二個系統的所有全部作家，所以我們先一檢查二方的理論：

寫實的系統：所有中國號稱新派的作家，他們是由日本方面，剛在歐戰後大騷動的分裂狀態下，一切破壞畫面的發洩和藝術品的商品化的狀態下，大量地傳至日本，剛巧這時候她們便轉輾以販到中國來，要知歐洲最近這些派別幾將成爲過時貨。何況內容技巧一無可取，只有說教般的口號而已。

個性表現的系統：你們學院風的作家還不是掘歐洲老祖宗的屍骨，這些新時代的新表現方式，乃是前進作家的必具條件，我們要發展個性，我們務必打倒束縛性的傳統形式。

根據這二個系統的所表現的二百多幅作品裡，大概是前者占七成，後者占三成，因此上海由劉獅，陳抱一，倪貽德輩的大罵官派藝術、官辦沙龍，而有他們創辦在野沙龍的呼聲！恐怕也是落選的大量新派作家所發出必然的討聲。

第二，作品的進步痕蹟有沒有占有如何的過程？我們可以看到幾位較具歷史的作家，尤其是

水彩畫家周玲蓀，孫青羊，李毅士，胡粹中，藍珍等，他們的作品不論題材的，技巧的，思想的，都顯然地較後起的青年作家落後多了，此外，劉海粟的三幅出品，也是給人以無限嘲笑的資料，那三只脚的牛固然使一般觀衆在現實的觀點上當然要斤斤較量那失去的一條腿，可是純從美術的製作觀點來說，也是一無可取，不論筆觸是多麼地零亂，色彩也是滯汗的使人有疲感，所以更可證明西洋畫壇之着着進步，青出于藍等頗有蓬興的氣勢。

第三，在一個矛盾的情形下，往往有很好而很前進的題材，可是一些不能由完善的技巧來表現，只不過是說教一般，反之，儘有最完美的技巧，可是都是靜物，野外弄一些習作，因此，我們要如何培養構圖的作風，使獲得技巧外，一定要有前進的題材使完成一幅傑作，這一點，甚如呂斯百——籌委及出品人之一——所感到的，在全部會場上還找不出一幅驚人的大天才者的出品，那末，我們又可知道這新興的洋畫界還是在初步地達于開創時期而已。

限于篇幅、限于時間，我們不能再有較詳細的從每個人說起，可是繼續在報紙上已經看見教育部絡續發表有關以後全國美展等的辦法，那每二年舉行一次的決議案，也很可使我們值得頌讚，如果不是一張空頭支票的話。至于每年提出獎金來存儲備用，還是有待于事實上的表現，這甜舌頭的魚餌未必且好嘗的吧！

## 徐悲鴻畫展一瞥

任真漢

徐悲鴻先生的畫，能够拿到廣州來展覽，確可說是廣州人的眼福，以徐先生那樣鼎鼎大名，已够先聲奪人，而又益以教廳主辦畫展，豈不更嚇人。先我去看了的朋友，拿回一張目錄來，上面刊出徐悲鴻介紹文的口氣則尤嚇人。簡直有非你一看不可之勢了。

會場在省民教館，我冒着如絲細雨，手裏拿着朋友帶回的目錄，邊行邊看。目錄上有一段「敬致辱教諸君」的大文，引起我不斷的微笑，雖然不敢說「辱教」，但且抄在這裡：

敬致辱教諸君

徐悲鴻

近日言文言藝者，斤斤爲左右派之爭，獨未有言前進者，不佞之大感也，左派託庇並世洋人右派者則倚古人自重，卒鮮有上天下地獨來獨往之勇士，其他他倪倪苟全之情如此，欲求文藝之復興，不亦難乎，尤不佞所大惑不解者也。

爲藝術之源有二，曰造物，曰生活，感于造物者，刊劃摹擬，傾向于美，所謂爲藝術而藝術者也，探索生活蘊秘者輒以藝術爲作用，發其宏願，啟迪社會，非不求美，而側重于善，願以寫生爲事者，求真之情熱烈，其出彼而入此，得美或得善，俱能於文化有所建樹，殆無可軒輊，惟中國藝術之各派，不問其爲嶺南與越北，獨偏重于自然，對於生活，不屑措意，以粵中畫家而論，蘇六朋在藝術上之地位，遜于當代高氏昆仲及陳樹人遠甚，雖其造詣固自殊異，但人之矚視摹寫人羣生活之藝術，概可見矣，爲藝術者，匪止寄其情緒而已，苟于所擬之境，不能深入，其力蓋不足以震撼大衆，此又不得徒責社會成見之囿于一隅，而爲藝術者，應自負其責也。

所謂寫實主義者，于題材不必多所抉擇，槁項黃馘者流，在藝術可以儕于聖賢仙佛，而王侯將相一遭俗手，則全失其平日地位，故有奇筆，則勁草可愛，徒存曼色，若蔣廷錫之牡丹，殆不足貴也，夫此淺理，奚足掛齒，惟粵中自林良以來此派輒多花鳥名家，世承抄緒，于今罔替，是故由其地天賦之厚，瑤草琪花，鏤印藝事，願粵人勇邁果敢之精神，于藝術未之見，此不佞對於光榮之粵派，致無窮希望，抑當與國人共勉者也

不佞以其拙陋，夙蒙粵中友好過愛，前者欲陳其愚而不得，茲承當局諸公厚意，予不佞

以與粵中作家相見之機，竊幸自比於他山之石，深願博雅君子，有以見教之。

由海珠南路走到中華北路，路是很長的，因此我便有很多時間想

「左派托庇並世洋人，右派則倚古人自重」這裡的道理實在難怪徐先生「大惑不解」。他在「介紹徐悲鴻先生」這篇自傳裡，雖然也托庇了許多並世洋人，但這並不「左派」。稱「古柏比於十九世紀法國最大風景畫家盧梭」這般「倚古人自重」也並不是右派。因為兩者彙起來，叫做「中庸」。徐先生在該介紹文中說他的「美術信守」是「尊德性，道學問，致廣大，盡精微，極高明，道中庸」。既「托庇並世洋人」，復「倚古人自重」，這就是「極高明的」道中庸」。至於「近日言文藝者」們，只念做一個「左派」或「右派」，不為左右逢源以舉名利雙收之效，這果然是天字一號傻瓜，誠令人「大惑不解」者也。

有了徐先生宣示的「信守」，再來看徐先生的畫大概要理解也容易些。國內「一般率爾操觚者」們之所以不喜徐先生作品，大是因為未知此「信守」故也。比方現在我看了他的信守第一條「尊德性」，我就明白他為什麼個個說「生活」，却只愛畫雞，畫馬，畫貓的道理了。為什麼？因為雞有五德，又名德禽，馬是德獸（？）而貓的「顧頤」懶」也可算是幾德。

至於「九方臬」「田橫五百士」之類，不「道學問」怎想得到？

想到這裡，我已走進了會場了。還是一邊看畫一邊想吧。

畫自然是貓雞馬尤其是馬佔最多數。就是代表作的「廣西三領袖」，「九方臬」，「田橫五百士」等巨作，如果拿開了馬，畫上就什麼也沒有了，這並不是說徐先生這些畫不好，而是說徐先生的馬是那麽重要吧了。人家是官辦個展，你能說不好嗎？

可是全國展也是官辦，那幅「廣西三領袖」在南京偏就愛惹人罵，這道理也叫我想不通。莫非徐先生在南京沒有把「信守」宣示？或是「陳義太深」所以人家不明白？我總懷疑着「信守」中一條「致廣大」就是指這幅畫的。「廣」自然是「廣西」吧？而「大」可不就是「領袖」乎？這似乎是，又似乎不大那個。總之這對我還是「陳義太深」。

畫面的色彩和構圖也都合「中庸」，赤驃馬的動勢可並不致驚動馬上的將軍，大概將軍已是騎馬老手，馬雖動，他可以靜靜的坐着，穩如坐交椅。這自然又是「道中庸」的妙處。中間騎黑馬的一位，右手不知指什麼，於是旁邊的兩位都睜着眼睛看着，那表情是表示一無所見，但指的還儘在指着，於是看的也儘瞪着沒有表情的眼看着，這真是一幅莫明其妙的「傑作」。

「九方臬」和「田橫五百士」果然和我在路上想的一樣，是「道學問」的作品。沒有學問，怕也不

能有書爲証了。兩幅畫旁各抄了史記什麼的一大張貼着，我就先看「九方臯」，「九方臯」畫是九方臯在沙邱替秦穆公相馬的情景。馬夫的胸毛腿毛都畫了出來，從者的腰帶間還插着烟管。那「畫精微」的「信守」在這點可不值得你佩服嗎？據清人筆記如池北偶談或兩般秋雨庵隨筆中，也曾提起過淡巴孤，可見烟之爲物，只是清初才見到，而且當做新奇的物事呢。想不到哥崙布的祖父還未出世之前的春秋時代，九方臯的從人已經發明了吃烟。這能不說是徐悲鴻的功蹟嗎？而且那從者滿臉烟容，鴉片上癮十年才有那個形相的。照此看來，鴉片是國產，誠不誣矣！

拉着馬的馬夫，模樣是個胡人，我只知道漢武帝宣威西域，才開始有胡人進馬。大概秦始皇也會宣威西域吧？但縱使是，那秦穆公時代連呂不韋也未出世呢。算了吧，算是大宛國就是沙邱。所以沙邱有胡人胡馬。但胡人頭髮也太摩登了些。好啦，又算那時因爲摩罕默德還在娘胎裡，所以大宛國人還不會做纓頭回子。

讓我來看一看「田橫五百士」吧。

畫上一個紅色道服的道士，拱着手，似乎在說「看官們不要見笑，兄弟變個把戲給大家瞧瞧」。於是十幾個勞苦大眾圍上來瞧，女的蹲着，想要看穿道袍袖子裡的把戲。可是除了蹲着的女人們，是用好奇的眼在瞧着之外，別的站着的人們就有點不高興瞧的樣子，有些苦着臉，有些扳着刀似

乎恨不殺了他，有些捏着拳，有些蹬着脚。還有一個挽一桶水來。

不知怎的，使我想起聊齋誌異的「梨道士」的插圖來。如果那匹馬改做一輛賣梨子的車，那就很像了。

我儘說得高興，忘記了這是「田橫五百士」。還是先看畫傍貼着一張從書裡抄下來的故事說明吧。故事的大意是齊王田橫，因為國亡了，便帶了五百人逃到海島上，漢王着人召他，說來就封王，不來就征伐。他果然帶了兩從人坐船到洛陽去，離洛陽三十里，他不願生見漢王，便自殺了。漢王只得厚禮葬了他，並封他的兩從者，那兩從者却掘開田橫的墓，進去陪着死了，漢王才吃驚，怕田橫留在島上的五百人不易收服，叫人去打聽，回報道：「都自殺了」

亡國故事本來够悲痛，但是回頭再看畫，我就愈看愈不明白。第一，那個紅衣人是漢王的使者呢？還是田橫？第二，這情景是田橫告別五百人呢？還是田橫已死了，漢使來叫五百人自殺？第三，那羣勞苦大眾是島上居民呢？還是就是五百士？這些是主要的疑點，我聽滿場觀衆叫紅衣的人做田橫，我初時也以爲是，想一想可又不像。因為神氣倒像是新登極的漢王的使者。倒是站在右旁一個黃衣少年，光景還似乎是齊王，因為這羣人中就只有他穿得漂亮斯文，其餘都赤着脚。但他在這幅畫上絕不引起人的注意和同情，觀衆的眼和畫中人的眼一樣注意在紅衣人身上了。



所以是不可解的。除此數點主人身份不明之外，奇妙的事還很多，例如史記明明說：「田橫乃與其客二人乘傳詣雒陽」傳就是船，如杜詩的「天子呼來不上船」也是傳作船解的。就使不明白傳是船，但海島和陸上的交通難道可以騎馬飛渡嗎？如果說薛仁貴的馬也會渡海，或徐悲鴻畫的馬原是天馬就沒話可說了。至於又如堂堂一國之王，即使國亡逃亡，跟的人總不出丞相百官將軍玉戚之流吧。把「五百士」畫成赤脚的嘍囉，也是一件奇事。我把這些話請教在會場的一位朋友，他笑一笑說道：「苟於所擬之境，不能深入，其力蓋不足以震撼大眾」徐氏這樣擬境是很「深入」的呢，因為「構項黃誠者流，在藝術可儕於賢聖仙佛」屈他們做「士」還是有點冤枉。

我當下才恍然大悟。但是老實說，這幅畫使平日極信仰徐先生藝術如鄙人的，也不能不感到失望。這幅畫失敗到再愚蠢也沒有了。誰是田橫？已經解人難索，五百士的噪鬧也不知所云，騎馬渡海更是笑話，作為歷史畫的最重要條件，就是對歷史的理解，但徐先生這理解顯然沒有想到，只是給畫中人穿上道袍就算了。以致「王侯將相一遭俗手，則全失其平日地位」。大概徐先生「對於生活不屑措意」只要羅列出一堆像人樣的人物給我們看吧了。

且就技法來研究吧。本來一幅相當大的畫面，那些線條的運動總得統一在一個基本的律動裏。以助成全畫面的動勢。但這畫右方的群衆，便已見得凌雜，說是或動或靜，或怒或哀，人人各

有一處是變化豐富之點；但那正是庸俗的說法。因為人與人之間的關係也不能緊密，在那羣衆中刪去幾個人也可以，再填多幾個人也可以，這就是說他們在畫上不是有機的存在，只是湊駁堆疊的吧了。

右方的混雜和左方的閒靜也不調和，至少這幅畫該割做兩幅來看。這樣就可以變成兩幅統一的作品，題目我想不妨換一換。左方一個紅衣人拱手向天，天上可再畫一個天孫送子，那就變了郭子儀的故事了。橫豎郭子儀是一品大臣，正好穿紅袍。那右方呢可以算是周處少年時被鄉人討厭的情景，那黃衣少年不是瞪眼向下望嗎？那麼不妨在前景畫一個潭，裏面畫一條蛟。

可是，我說得太高興，說離題目了。再說回來吧。

一幅畫不能夠把色彩運用來表現一個情感的圍氛，只做到用色區別衣裳和天空草木，那就庸俗得太可以了。看，海島的風光多麼明媚動人，天上的雲采，地上的草，遠遠藍碧的海，但這些宜只配着幾個裸體女人，做成陶醉甘美的畫面的。可是徐氏在這樣甘美溫馨的背景上，却配了一群噪鬧的煞風景的人物。使人看了只感到滑稽。

人物的輪廓，在大畫面上，雖然可以隨便一點，但也要層次整然，否則像這畫滿眼是肢解了的手，肢解了的脚，一隻隻縱橫錯亂掛着。這如果畫的是武松在人作坊內所見也沒有問題了。

其餘如歷史的服飾，人物的個性，這雖然也有問題，這裏可以不談它了。

總之，這是徐先生最得意的傑作，而形式與內容的空疎淺薄至此，我除了再引徐先生「更欲畫工讀書」這句話奉勸之外沒有其他可說了。失禮啦。

## 現代洋畫技法的研究 (三)

任真 漢

### 印象派 (續)

繼着馬內的單純化之後，印象派便踏上了第二個階段，即外光主義，這是印象派所發見的，到現在也還被人重視的就是只在外光這一點。據說，「自然中什麼都是沒有色的」，物象給人看到的色彩都是些幻像。它底來源就是太陽光使它們發生變化的，我們普通把「色」和「形」分開看，印象派說它其實無可分。因為形就是色的限界，色既然是由光而來，那就是沒有光便沒有色，同時沒有光也便沒有形了。又因為光是由光帶的七色構成。他們便主張眼中的一切都是用七色來構成的。由於這樣理論的結果：第一點，他們認為固有色其實本來沒有。例如樹葉既不是常常綠，樹幹也不是常常褐。却是由光的角度和物象與眼之間的空氣距離而變化的。第二點，他們認為所謂陰影，並非沒有光之意，只是光度強度和光質不同而已，因此從來用一定的黑或褐色去寫陰影是一

存錯誤。第三點，他們認為色彩的調子變化，是由於光的屈折反射的影響，反射並不限於光滑的東西，例如青色甕子上放一個紅色的壺子，這兩色間就發生微妙的數學上的交換。這其實就是反射與補色的作用。第四點，光帶的色澤，可以用同等的色由不同的配置做出來。因此想描出出一個色彩，像舊法所用的那樣，把幾種顏色放在調色板上調合，那是太不自然了，只有把顏色照分解的一樣配置出來，才可以保存光帶的強度。

印象派，相傳都說它是反傳統的，但認真考究起來，這種外光啦，自然印象啦，以至分色點描啦，等等都是古已有之。如英國的康斯丁堡（Constable, John 1819—1837），和法國的果爾培（Courbet, Gustave 1819—1898）等，便是公認的印象派誘導者。所以印象派反對官學派的習套和「灰暗的畫」是有的，說是空前的新畫法却太那個。從精神來說倒不如說它是回復法國藝術本來的寫實主義還可以。不過他到底和前代的人不同，就是他們比起前代人來是積極的進取的。接觸着新時代精神的。用科學的研究來創立他們的技法的。惟有這些，印象派就成了劃開現代和古代的一個劃期工作，而結果把調色板上的顏色改革過來。古典派時代的顏色簡單得很，大體是以黃土類的赭石，紅土，黃土等為主，近代工業製造出來的明亮的銘黃，鈦黃等色是要被排斥的。到了浪漫派，才大胆用起這些鮮明的黃色和不易保存的胭脂類顏色，但其實特拉克洛亞用的還混

着古典派的顏色。直到印象派才完全捨棄了Bismarck和Tint類顏色。連黑色也非常少用。他們用的色多是七色或八色。儘可能地使用接近光帶上的色彩。他們連用油也避免了。並且這些色也儘可能地避免混合。只並排在畫布上，給人遠遠看起來，借着觀者的錯覺來看出一種混合。因把色的強度推到極點，當然要用起堆塑的方法了。

莫內 (Claude Monet 1840 — 1926) 就是這方法的創始者，他生於巴黎，長育於亞維爾。十七歲才到巴黎學畫。二十歲應徵赴敘利亞，當時雖因病退伍，但熱帶地方耀目的光輝却在那時就引起他的愛好。後來他入了葛萊爾的畫室，不滿那種教法，只半月就走出來，也是因為對外光已經有了見解之故。他愛好莫內的畫，漸和莫內的畫接近，及使得果爾培希望見見這「描寫天使以外之物」的年輕畫家，也都是這三四年之間的事。

他接近莫內的作風是一八八五年的一幅「草原午餐」起。這是他最初踏進外光主義的代表作。不過他聽了果爾培的勸告，加筆修改過，弄得滿不滿意，就捲起來拋置着。因此有好些地方殘破了。後來便把那破的剪去。這幅畫是被莫斯科的史特金買了去的。這個時期他的色彩還是暗色，外光的效果只能用光與影的對照，影是缺乏透明的，也表現不出活潑的大氣來。但他終由此漸漸的接近希望的效果了。一八六七年作的「花園的女人」便已踏上純粹的外光去。普法戰爭時，他逃到

倫敦。在那裏碰見昆沙羅(Camille Pissaro 1831——1903)同訪國民美術館，看了泰納(William Turner 1775——1903)的畫而得了印象派技法的暗示，這是一切史家都承認的話，但盧諾亞(Auguste Renoir 1811——1919)却否定此說。雖則盧諾亞是個討厭英國畫派的人，但我們單看  
一看他要見到泰納的畫上的分解的色彩，然後想出印象派技法來也未免兒戲可笑。

莫內常喜歡寫「草垛子」和「水蓮」等連作，寫「草垛子」時他晨早帶二十幅畫布去寫生，跟着光線移轉而輪換着畫布來畫，從九時到十時畫一幅，是描寫草垛子上的淡淡陽光的，十時至十一時又一幅，把漸強了的光紀錄下來；十一時到正午又一幅，如是一直畫到日沒後。由大氣與光的效果，來錄下那微妙遞變的感覺。第二天還是照樣繼續做，於是同一堆草垛子給他畫成二十幅不同的畫了。這二十幅畫並排懸掛起來看時，那畫上的中心就是太陽的光。牠在同一物件上遞變着，做成一套「光的故事」的連環圖。這確是新方法。到了未來派，也用這方法，不但再用二十幅畫寫出二十個印象，而是在一幅畫上堆疊起一切印象的。

有些人覺得印象派的畫家都差不多。其實他們中間是有相當距離的，馬內和莫內，兩個人的作風只據上文說到的也可看出其差異，但也有人要把馬內不算在印象派內，因為他不是純粹外光主義者。純粹外光主義者，除了莫內之外，還有一個是雪斯萊(Alfred Sisley 1839——1895)

雪斯麥生於巴黎，但血統却是英國人。十八歲起，在英國住了幾年，據說是因着了泰納和康斯丁堡的作品引起感動。不過他初期的作風却是接近珂洛(Camille Corot 1796——1875)和果爾培，尤其是珂洛的影響最顯著，就是後來莫內領導起外光主義，他也還時時透露出一點珂洛作風。那作風就是柔和而帶情感。因此他在印象派中又被人稱做「叛徒」。從風格的博大來說，他也及不上莫內，就是色彩效果之豐厚，也不如莫內。但他的誠懇的筆調中，却有一脈無聲詩的情味。莫內有被人稱爲「水的畫聖」的，而雪斯麥却是一個傑出的天空畫家。他說：「最要緊的是天空的描法，天空不能單作一個背景，反是由於天空的「面」的變化，而有助於畫面的深遠的——因爲天空也和地面有着同樣的「面」——並由於天空的形，和那些形的排列，是會給畫幅增加一種與效果和構圖相關的動勢的。」看了他的描寫的天空，我們就會感到展開到我們頭上來。不獨時間與光的關係表現無遺，並且巧妙地用雲的形象來照應着地上的物形象。在那天壤間形象的類似關係中，引起一種律動的快感。

和以上兩人完全不同的，是昆沙羅(Camille Pissarro 1831——1903)他在印象派中是年紀最大的一個。當印象派開第一回展覽會時，他已經四十四歲了。他是法國系的猶太人的兒子。幼年便學素描，一八五五年的時候，他在巴黎一家畫商店裡，看到珂洛的作品吃了一驚。用這機會他便

親接這位大家指導。因此他的初期作風很多珂洛影響。直到他進了外光主義之後，那調子還留着珂洛的痕迹。並且果爾培的感染也很多。後來他和印象派的人們接觸，又受着真內，梭理的感染。到了新印象派抬頭，他又受修拉的影響，他是不拘前輩，情輩，後輩之分，只要和他接觸過的人的作風都反映到他的作品上。因此他很久被視為一個追隨者。但我們得知他是一個繼往開來的人。至少也須知道某一時期的綏理，哥庚，梵高等的作風，因和昆沙羅的作風結合的結果，纔引起往後的發展的。

他的作風不是真內那樣把形象犧牲掉，也沒有雪斯萊那樣用抒情的筆調來迷人，色彩雖然也是描寫光的，但又沒有拋棄了物的固有色。這些就有點近似一八三〇年派。誠懇處像是珂洛，執拗處就像多比尼（Charles Daubigny 1817——1878）總之他的畫是有點不夠放恣，但不肯自己騙自己之點，就叫人看得有懇切味。所以像上面說的那些影響，到底還是沒有改變他自己本來面目的。印象派畫到外光，便好像是典型破壞者，但經昆沙羅感化的大師們，却全是典型回復者，這就可見得他的作風裏是有典型的芽孽的了。據他自己說，他並不在自然跟前完成一幅畫，他說：「人心給與視象的統一，是只有在畫室中才會有的使我們的散亂的印象，能夠真正成為野外詩，而互成秩序的就是畫室。在屋外，人是可以抓到直接看見的美的諧和，但要在作品中確定它們的



親密的感情，就只有在畫室內才能隨心所欲。」

他的技法在這裏談一談吧，他當描寫自然的時候，畫布上先規劃出布置，然後馬上用色彩分解的方法，用厚厚的色層描一層，然後用最初描下的色調再描上去，如果天氣好，第二天他還要這樣描。描到畫已有相當厚重的時候，便在最後全畫面都加筆以完成那效果。這是他的習慣。有時匆忙一點只畫一遍或二遍的時候，順序也是一樣的，不過描得較為概畧吧了。但有些畫是擱置幾年，幾月之後，又拿出來加筆。如果在畫室中作畫的時候，他用鉛筆的速寫或水彩的畧畫，及木炭或粉或油等的簡筆畫來預先寫下許多人物的形象及動勢作準備。經過在畫布上精密配置之後，才照上說的方法描寫下去。他用的布大都是油地的，很少使用吸油性的布。用板是作畧畫時候用。馬糞紙只用來寫蛋胚臘，或膠畫而已。

（本節完）

## 介紹畫家關良

一

### 關良及其作品

吳琬

我見到關良的作品，是在十六年前。那時我還沒和他會過面。廣東全省第一次美術展覽會，在西洋畫的出品中，有一張不過八號那末小的「風景」，和別人的七八十號巨製，掛在同一室中，作者是關良。關良這名字，就在那時和他的作品一齊印入我的腦中。這張小小的作品的入選，在一般人——尤其是在這回出品給落選了的人看來，總會覺得是一件不平的事罷。像不會寫地，畫着歪七扭八的東西，算是什麼呢？可是，正爲這個，給了我一個到現在還沒有消失的深刻的印象：稚拙的，單純的，使人感得洋溢看孩子般的純真。畫面畫的是近郊的馬路，一支歪斜的電綫杆，一輛汽車。那是近黃昏的郊外。靜寂的，粗野的，可是熱情的。那技法——十分繪畫底地表現畫家繪畫精神的技法，給了這作品以躍動着的生命之力。

藝術是自然的複述？是外物的模仿？這問題已在 Cézanne 以後的繪畫中給解答了。繼承 Cez

anne, Cogh, Gauguin 的強烈的個性和藝術的自我的醒覺，現代繪畫創了新的紀元。藝術，並不是自然的複述，外物的模仿，是從所謂「內的精神」的表現的自覺，而導入一種 Simple。換句話說，就是我們要表現「內的精神」，沒有取表面那些細小的屬性的必要。藉着單純化的線，盡量簡單地表現感情的純真。不止線，即使是色，構圖，也在同一的精神上覺醒。

英國某批評家，做過一本書，叫「Since Cezanne」，敘述法蘭西近代繪畫的推移，以 Cezanne 作十九世紀美術的極峰，從 Cezanne 劃分了清楚的界限，而記述現代繪畫發生的過程。Cezanne 死于一九零六年，一九零六年到現在，不是過了三十一年了嗎？三十一年前，西洋繪畫，已經由寫實主義移到印象派，又由印象派移到後期印象派了。這推移的過程，還是前世紀的事。一入二十世紀，則所謂後期印象派的運動，在 Max Deri 等美術批評家看來，不過是稱爲「到表現派的轉向」(Die Wende Zum Expressionismus)罷了。以法蘭西爲歐洲繪畫的集中地來看，近三十年來，繪畫的突飛猛進，我們試翻翻這一類的記述，就覺得可驚，要是相信所謂「文化」這東西，不是老站着不動的，那就得承認 Fauvisme, Cubisme, Nouveau-fauvisme 等在現代繪畫史上的地位。

中國有人畫洋畫，大概不會在三十年前。可是，要是畫出三十年前的洋畫，就新得怪。現代西洋畫是怎樣的這問題，即使在今日的「大師」的腦中，還不大清楚！要不然，怎還擁着 Acade-

miqne 的敗絮說是錦繡呢？單說我們這里，在十六年前，廣東全省第一次美術展覽會西洋畫出品千餘件，數量不為不多。以擦炭粉般的方法，藉了放大尺，從照片上搬過來而稱為繪畫的，就幾乎占了十分之九！

那賸下來的十分之一呢？美國風的廣告畫，學院派的習作。比較前進的，就算印象派作風的

作品了。總愛以驚疑的眼光去看取西洋輸入的一切思想，

### 春

一切學術的，是中國人的脾氣！我以為要是不打算去參與

世界文化事業就沒得說，不然就得追，追上去并着肩走。

無論什麼新的東西，總有胃口吃得下，這是日本人的長處

。吃下去再算，這才有朝氣。Surrealisme、Suprematism、

us、Neue Sachlichkeit、Absolute Malerei、Purisme 什麼

的早在他們的畫壇上出現了。而我們從事繪畫的，到現在

做夢還沒想到有這麼回事？自然，新不一定好。新的不

拿回來看看，硬說不好。對？

### 關良作

關良在十多年前就有 Fauvisme 風的作品。這是純粹





的繪畫。以中國人而賞鑑 *Realisme* 繪畫，應該不會覺得不順眼，我也曾這麼想過。中國的繪畫

，線，色，構圖，都單純，八大山人的畫面，有時簡直可以看出物體的變形 (*In Deformation*)。大眼睛的八哥，能說不是變形？我們中國人會欣賞：「好！」。Malisse 的作品，一見就掩目疾走

：「一點不像，糊裏糊塗！」。難道大眼睛的八哥像？不像也得「好！」，這是中國畫，

寫意。這種賞鑑，是傳統的賞鑑，中國畫看了幾千年，西洋畫不過看了三十年，而所看的又是以放大尺從照片上搬過來的月份牌式的「似」的東西。先入為主，中國畫三筆兩筆，寫意，好！西洋畫要「似」，以幼筆慢慢糊，糊到「似」就好。要不這樣就不成爲西洋畫，這是一般賞鑑者的理論，也是「大師」的理論！

「爲什麼中國畫可以三筆兩筆，寫意，



關良作

清供

西洋畫就不能三筆兩筆，寫意呢？」從沒聽人發過這疑問！彷彿給誰派定了西洋畫必須出盡九牛二虎之力去模仿自然，中國畫喜歡可以三兩筆去表現自己。

關良的作品，在一般人看來是不順眼的。在他的畫中，看不到有逼肖自然的什麼，色彩也看不到有什麼輝煌燦爛。他以新的形，新的色，極其繪畫底地去表現「繪畫的」。明白點說：他的繪畫，不是爲了「知」去畫，也不是爲了「說明」去畫，只是爲了「看」去畫。以這樣純粹的「可視的」(Das Sichtbare)爲對象，真的繪畫才產生。他所取的  *Sujet*  有他自己的世界，而其中仍有中國向來的靈魂。說是  *Fauvisme*  一般的技法，而又有中國技法的風韻，閑雅，妍潤，枯勁。極力找尋中國繪畫的趣味，這是他近年來在藝術上致力的地方。

「不大愛說話。整天躲在屋裏拉  *Violin* 。他的畫很好。」這是我從根天先生話中得來的關良的模糊的輪廓。我和他會面，在民國十三年或十四年可記不清。會面之後，模糊的輪廓清楚了些：有多少胖子的神氣而并不胖。也不是不愛講話，要是你也是京戲的愛好者，那就可以一個勁兒談一天，喜歡拉  *Violin* ，而且拉得好。自然也愛唱京戲，可是不大聲。他一向沒離開畫筆，在上海當教授，教的是畫畫，在武昌美專當教授，也是教畫畫。民國廿二年再回廣州來，我住在他的隔壁，住了兩年多，白天同在一處教畫畫，晚間談閑天，這使我知道他更清楚。他有孩子般的純

真的心。他玩音樂那股勁兒就得你佩服。Violin在上海給日本兵摔碎了，玩二胡。吃過晚飯就玩，玩到睡覺。

他是一個徹頭徹尾的純粹的畫家。他只願埋頭作畫，他不愛作藝術上口舌之爭。他對中國畫有深刻的了解，而并非死捧。他愛清湘的作品。他對清湘作品能立判真偽。說關良的話就此為止。『青年藝術』的編輯要我寫一篇介紹關良的文字。介紹一個朋友，總不免有『吹』的嫌疑。我怕吹，也不會吹，吹到『我的朋友胡適之』那就更可怕了。可是文字終得寫，而且自己也覺得有很多話要寫出來的，就寫吧。寫成自己一看，糟。再寫罷，時間不許。『你篇東西怎樣呀？差不多通通印好了，只等你！』編輯先生的眼瞪着呢！

## 二

### 關良先生的人格

杜陵

關良先生是一個純粹藝術家，跟他的畫在藝術上一樣的純粹，他的人格也無可疵議地是最純粹的。近年來，不知怎的，畫壇上瀰漫着無恥與陰險的惡氛，因此純潔如處子似的關良先生我們更覺得可愛了。

昨兒接到請帖，告訴我某某開畫展，下面署滿了十多個顯要的名字，高高樹起這些金色輝煌

的幌子，這是一個藝術家之所為。

從前美術學校出了校長的缺，聽說某某在逐鹿，花了不少的心機，跟顯要們認識了，居然鹿死在他的手上，這也是一個藝術家之所為。

朋友告訴我某某在京開畫展，從顯要們的腰包裡賺來了五六千塊，我始而嘆他本領之大，後覺得也不過是一些時下藝術家之所為，不足道也。

我們不好再往下想，這也够得我們認識當代之所謂藝術家者，終成爲顯要們身上的虱子，靠着顯要們營養良好的肉體來養活自己的生命。可憐，他們之所謂生命並不是他們的藝術，却是名利。我寫到這里，禁不住擱筆慨嘆，因爲無恥與陰險的惡氣瀰漫得太甚，幾乎連可站立的乾淨寸土都沒有了。

在這乾淨的寸土裏我們發見了關良先生，一個純粹的藝術家。他的生命就真真正正攏在自己的藝術上。我們從未見過他肯爲名利花去半點兒心血，却埋頭創作自己的繪畫。初次碰到了關良先生，誰都獲得一個沉默，誠摯，溫柔的印象，這些特性做成他底藝術的基礎。他沒有開過個展，也沒有賣過一張畫，更沒有做校長的馱夢，盡藏在這個純粹藝術家的心裏的是一股高潔的情緒，是一些創作的意欲。本來一個藝術家應該是這樣，何足大驚小怪？可是在無恥與陰險的惡氣瀰



漫着的現在，像關良先生這一類純粹藝術家更覺難能可貴了？

關良先生雖不做詩，可是他每張畫就是一章詩。他底溫柔的特性在「詩」的境地上充分地表現着。他祇有創作些小品，可是從他的小品可以發見他底高潔的人格。

有人把他的畫比擬於「明人小品」，這是對的。因為做成「明人小品」的骨子就是一種超俗的情緒，這，關良先生有之了。有人把他最近的作品比擬於清湘，八大，這也是對的，因為做成清湘，八大底藝術的骨子就是不與世爭的高潔的人格，這，關良先生有之了。

我們敬佩關良先生是因為他有「超俗的情緒」與「高潔的人格」在無恥與陰險的惡氛瀰漫着的現在，關良先生的人格更明燈似的高照着。

廿六，五，二十

### 三

## 關良先生印象

世銘

說起來已經是十年前的事了！市美改組，由胡根天先生繼任校長，新聘很多教員。其中最令人注意的是許敦谷先生和關良先生。他們倆是一對好朋友，可是一碰頭，性情豪爽，喜歡挖苦人的許先生，便往往拿關先生做談笑的對象。據我所知，關先生從未因此動怒過。他只是默默地傾聽，好笑的地方也跟着在座的人裂開口。但關先生的笑也是有節制的，只是「莞爾」而已。總之，

關良先生徹頭徹尾是一位文質彬彬的「斯文人」。他的作品，就是他自我最忠實的表現。

過着寂寞的獨身生活的關良先生，藝術便成爲他的精神的逃遁處。提琴是他的愛人，而繪畫却是他的生命。每當風雨之夜，或朝露未融的清晨，往往有一縷優美悽艷的音波，繚繞于芭蕉樹下，這就是關良先生藉着提琴的弦綫神遊于「上界」的時候。關良先生之愛好提琴，並不是爲着上台演奏，博取浮名，他完全爲滿足自我，陶醉自我。他才是一位深深理解藝術三昧的人。

南國自來便以風光明媚見稱，但經過關良先生的渲染，表現，不特筆下的風景變爲美底形象化，同時也「昇華」爲一首優美的抒情詩。關良先生的純潔底藝術意慾，樸素而帶香味底色彩，和稚拙化的技巧，構成了抒情的，樂天的，瀟灑的，無爲的，人間的，東方的底藝術內容。先生在這一時期製作慾很強，記得以中央公園爲背景的有紫藤花下閒步的少女呀，露台晚眺的婦人呀……都是可貴的收穫。

話說回來，關良先生雖然沉默寡言，但決不是那種裝成「不苟言笑」的偽君子。他有時「興到」的時候，倒像一位雄辯大家，滔滔如夏江大河，使在座的人絕無插言的餘地。作爲關良先生閒談的資料的，第一是藝術家的軼事，其次是京戲，還有海上的風光，和女人的雜事。

記得有一次市校在現中大附中大操場開運動會。關先生也蒞場參觀。那時市美正和××校（

記不清楚了）作排球決賽，請先生在「敵方」看界。恰好我和李樺也在場。平素一碰頭便有說話的我們，這一次自然「酒逢知己」似的。關先生一打開話匣子可不是玩的。彷彿談的是名伶馬連良的唱工，做工，台步……一談便一兩個鐘頭，當我們的談話有了小小的結束時，關先生才記起看界的事，誰知排球的比賽已經告終多時了。

當時和關良先生打一對兒的是譚華牧先生。也許大家對於藝術的見解差不多，何況無聊時可以一夥兒上酒樓碰酒杯，上城內大新天台看「聊勝于無」的女班京戲。所以，在我們看來，正是「莫逆之交」啦。

市美從今人所謂「最不好」的「第一時期」——即「中央公園時期」，遷至「也不好」的「第二時期」——「三元宮時期」不久，便有人藉勢搶奪校長，全體教職員憤而辭職，關良先生也匆匆北上。雖然在上海大家碰過許多次面，但沒有好好地細談的機會，不過，當我在法租界××坊訪問他時，已變為一位可愛的妻子的丈夫，和一個可愛的乖乖的爸爸了。

廿一年關良先生再度南下，任市美西畫主任，一直至近日才辭職北上。聽說將於秋涼時出國考察哩。

總之：要是有人問我誰是中國現代藝壇的「白眉」，我將毫不猶豫地說：就是關良！

廿六年五月二十二日

## 圖案講話

李慰慈

在高唱復興民族的怒潮中，大家早就覺悟到發展工藝是件急先之務，大家又似乎都覺悟到要切實地奠下我國工藝的基礎，一面固然要力求關稅等等外重保障；一面尤要從工藝品本身自力更新。舶來品的勢力日甚一日的把我們的工商市場蹂躪得遍體鱗傷，這是無可諱言的事實。無論「提倡國貨」的口號喊得怎樣起勁，但本着良心說，連喊口號的人除了出於義憤之外，有幾個是當真的樂意去用價錢又高，樣子又賽不過人的國貨。所以歸根到底，提倡工藝者若不從工藝品本身上去爭回國人的信念，始終是沒法自救的。

我們的所謂自力更新，是不但要利用時代上的種種科學技能去改進工藝品的質素，尤要利用時代上種種新的審美觀去改進工藝品的形式。我國固有的紗綢，質地難道還不够堅實耐用，人們却偏愛去穿花式新穎就是質地次些也不打緊的外來品；我國江西的瓷具難道還不够精良，人們却偏去用款式新穎色彩悅目就是質地次些也不打緊的外國貨。這固然說明了我們的愛國觀念是多麼脆弱得可憐，但同時也足以反証一件工藝品的外形在人們取捨中是佔着怎樣重要的地位。

聰明的人們，看破了人類愛美的天性，看破了與人類日常生活最接近的工藝品之不能離開

「美」而獨存，因此三十年間，「工藝」與「美術」兩名辭由事實的需要已正式結合起來了。「工藝美術」經過數十年的滋長，工藝美術學校已普遍地成立於西洋各地，而專門研究工藝美術者的任務自然在工商業的進展中也日加重大起來。

近年來，我國也有提倡「工藝美術」的人了，談到工藝美術就不能不進而談及圖案；「圖案」一名辭在我國已不是生疏的名辭了，這是好現象。因為工藝美術的任何部門都少不了，圖案市容設計用得着圖案；家具設計用得着圖案；圖書設計用得着圖案……用途這樣廣大的一門知識，能在社會上迅速地普遍起來自是意中事。

可是，「圖案」當真的否已為我們社會所認識？

有人誤認工藝圖案就是用來補壁的什麼「圖案畫」，其實圖案在工藝品上自有它的實用性，具體說來圖案就是說明一切工藝品的格式，韻緻與稟質的一種語言。所謂「圖案畫」，那是純粹的繪畫；工藝圖案則另有它的任務，除了求得美的條件之外，還要留心使美的條件與實用的條件融和，使人類實生活環境臻於優美，與補壁的圖案畫很明白的是兩件事。

有人也誤認圖案不過是隨便弄弄，漫無標準，漫無理法的小玩意，自然，我們固然不必過甚其辭的來說明圖案是一門怎末了不起的高深學術，非經十年廿年的苦學不為功；但圖案決不是一

門來路不明，無理可據的玩意。我們借青年藝術的篇幅，以後陸續發表一些關於圖案構成上與組織上的談話，並不敢以識者自居，只希望「怎樣研究圖案一問題」能引起大家的注意而已。

## 第一章 論幾何形

圖案的來源是極其廣泛的，舉凡自然界的一切與乎人類腦力所能想及的圖形，都可作為構成圖案的資料，現在我們先講圖案上最基本的而又最常用的來源：幾何形。

研究圖案者最常用的幾何形，大約有三類：

一 散點類

二 直線類

A 直線及其變化。

B 碎線。

C 三角形，方形，長方形，菱形，梯形。

D 有規則多邊形

三 弧線類

A 弧線及其變化。

B 圓形。

C 常用的弧線：橢圓線，雙曲線，拋物線，螺線。

從上列的幾何形中，已能容許我們構成極有效果的圖案模樣，雖然，以單獨幾何形作為來源的圖案模樣，未免有點枯燥而欠活潑。但在優點方面說，幾何形所構成的圖案，最易收得調和，規則，均衡，穩健的功效。所以在東西洋的古代圖案中，早就有意或無意地採用到幾何形的來源。就是廿世紀的今日，各國講授圖案者，也不能不把幾何形列為圖案學中最基本的一課。

幾何形在圖案學上除了本身的價值外，花木百獸等等的圖案來源，往往也要藉幾何形來分解。

應用幾何形來構成圖案模樣，有一應注意的要點，就是留心幾何形的確定特性，因為幾何形根本是有規則的形狀，我們若作幾何形的連續模樣時，假如用的模樣是一圓點，就得把每個圓點的大小比例，毫不苟且的肯定地寫出來，最忌的是寫成偶然的非確定形式，那就根本失了幾何形的特質了。或者一般高超的藝術論者，會諷笑我們呆板或不合美的定則，但一個精明的研究圖案的人是不肯去上當的。

關於第二類的直線形，我們只能論及規則的多邊形，且以十邊形為限，因為若超過十邊形時，多邊形的角度已難確定，而反接近於弧線形了。

### 第一節 散點類

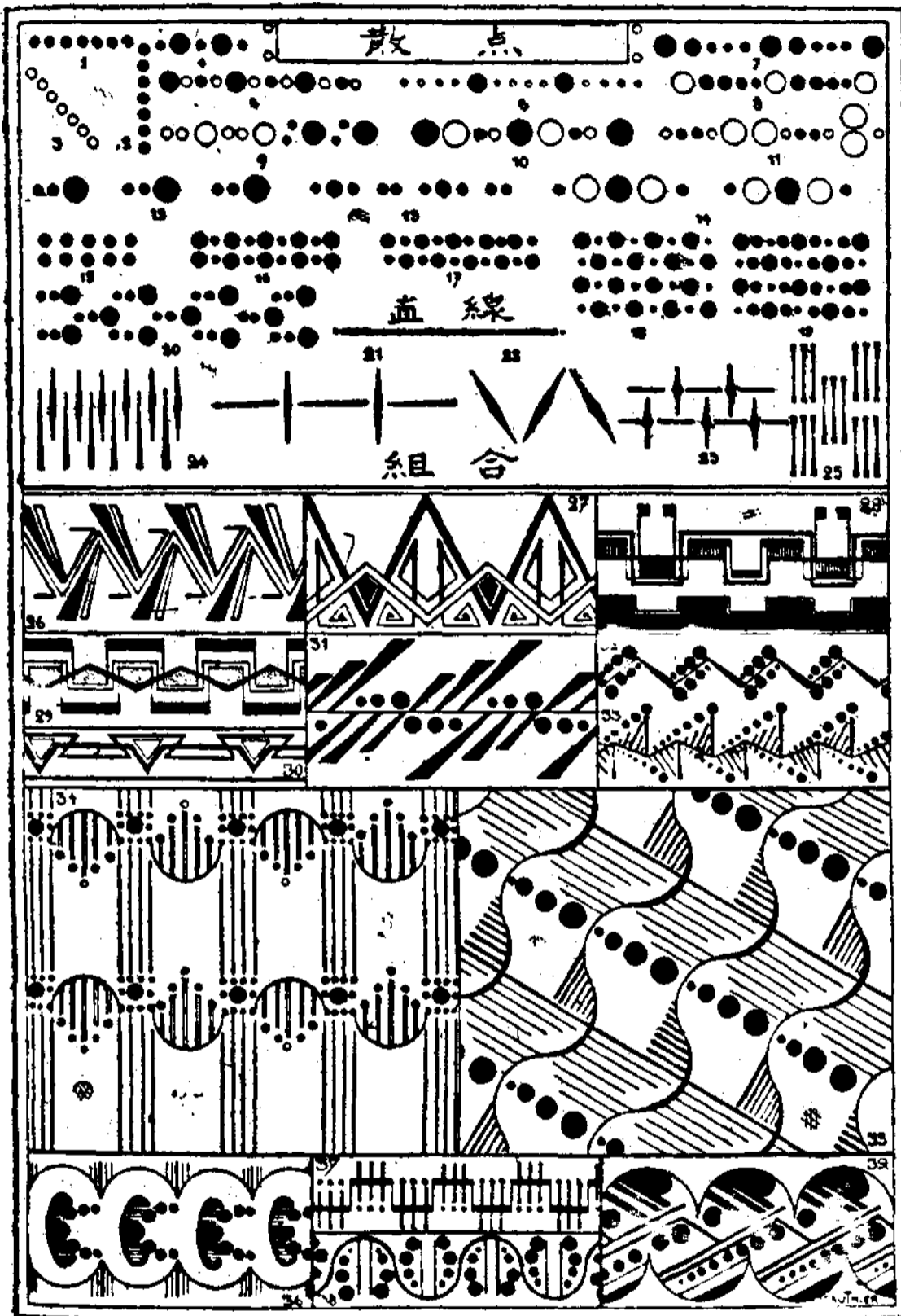
散點是幾何形上表現力較弱的形狀，若單獨進行，頗難得到豐富變化，但與其他形狀混合應用起來，便異常活潑了。

散點的形狀，自然有大小的差異，但最大者亦不過是相當的大，若太大時已經是「圓」而不是「點」了。

例如圖PI中橫例的(1)，直列的(2)，斜列的(3)等散點，若將大小的比例稍為變化，便可得到4，5，6，7，8，9，10，11，的模樣，若分組間隔一下，便能形成12，13，14，的模樣了。自然，各散點上更可再施以色彩的變化的。

若將各行散點重複排列起來，頗能增強裝飾的觀感，沿邊的裝飾便常用得着這方法。(如15)若將各行列的大小稍為變化，便成16的模樣。我們更可將5，6，7，8，9，10，11各模樣，與其對正的來排列，又可用間隔式來排列，便得到17的結果。若再間隔地多排列幾行，便形成18





P I

，19的結果。若將各點分組離疏間隔，便有20的結果。

變化的程序自然並不就此終止，讀者可觸類旁通，由各種排列的方法，再加以平，垂，斜等變化而自由運用。

## 第二節 線類

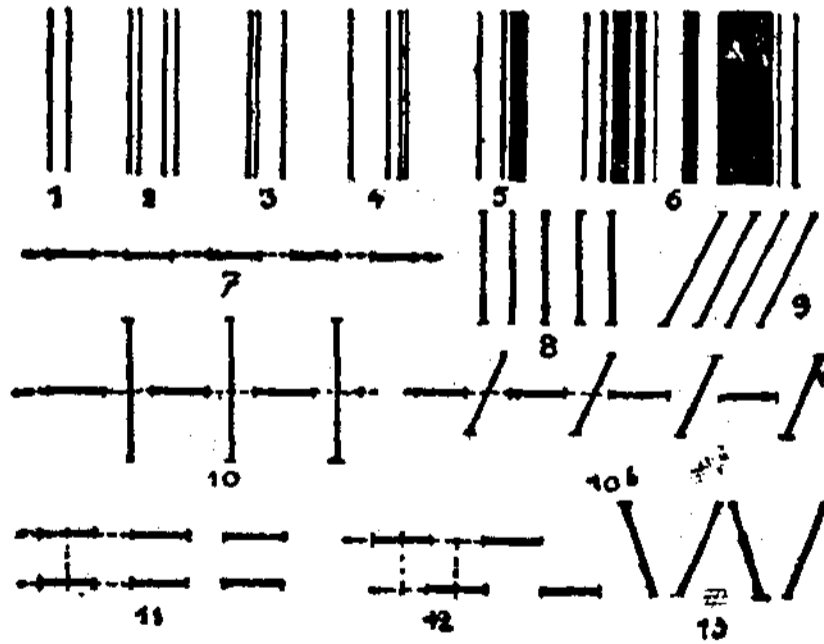
線形之中有三大變化：一直線，二交互線，三弧線。

### 一 直線

直線有不線，垂線，斜線三種。可作如下的排列：

一 平行排列——如圖中之1，平行排列中又可作各不同的距離，便有2，3，4，等結果，此法作沿邊時最常用。若將線條之粗細再加變化，使得顯著不同的印象，如5，6等模樣了。

二 重複排列——假若將線截成相當長短。可按照排列散點的排列法，用平行重複(7)，垂直重複(8)傾斜重



復(9)等方式。

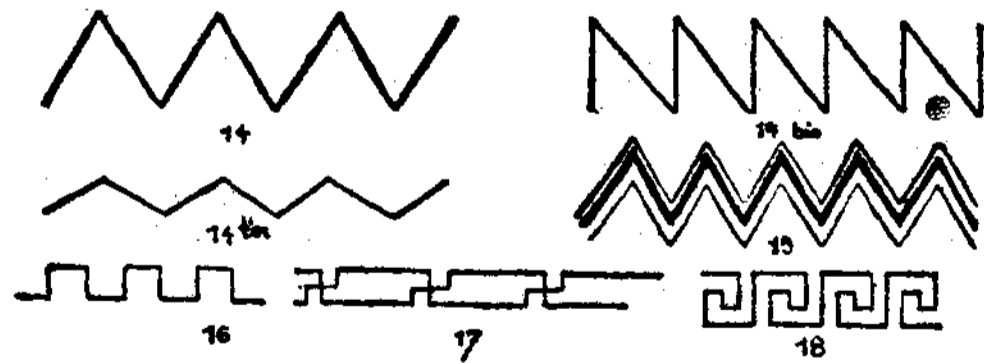
若再進一步，或用平，垂相間(10)，或用平斜相間(12)，或兩斜倒置相間(13)。

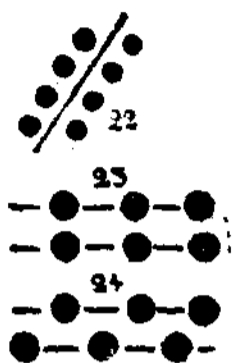
以上各種排列，復可加上線之粗細變化，如PI圖上之21，22等模樣。

三 重行排列——可用兩行或多行直線重行排列起來，如(11，12)又可再間以不同的方向，如PI圖上之23模樣。每組粗細長短相同的直線，用重行方法排列起來，在裝飾上亦稱為「素地」。(Hond)如PI上之24，25等情形。如再加以平，垂斜等變化，或組數不同的變化，距離相同或不同的變化，重行的排列起來便可得到異常豐富的模樣了。

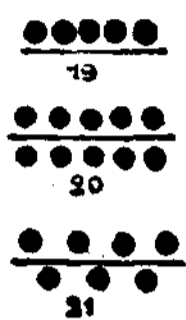
## 二 交互線

交互線是由兩斜線相遇而成的，交成的角度大小不一，14，14 ter是兩線均衡的狀態，14 bis是兩線不均衡的狀態。因線的形狀如彈簧，所以14的樣子亦稱為引長的交互線，14 bis樣子亦稱為緊縮的交互線。至於引長或緊縮至若何程度，運用者可按須要而決定。





我們可如15的模樣把交互線重疊起來應用。又可把各不同形式的交互線組合起來，如PI的27圖上底模樣。



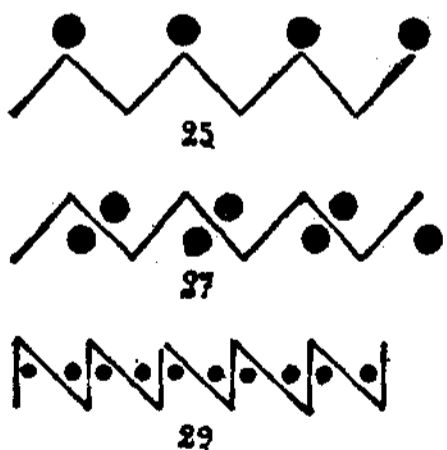
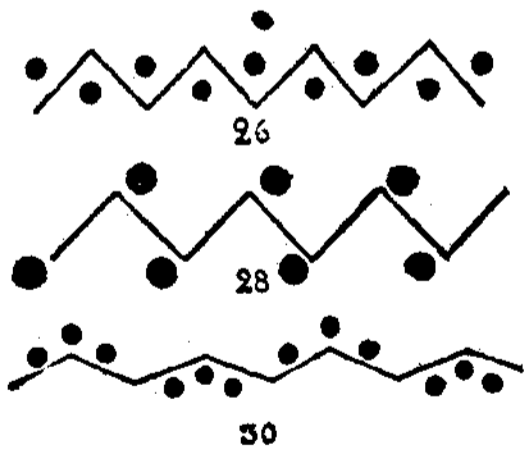
交互線的組合模樣，在裝飾上已達到相當的複雜程度，很可作出極其美觀的邊飾圖案了。例如圖PI上之26。

若一根平線與一根垂線相遇時，所形成的交互線倒像直線上變化得來的了，我們亦稱這類交互線為平垂交線。如圖16，17等，希臘與我國均喜歡組合此種線形的邊飾。如圖18。

關於此項直線之變化，我們可舉圖PI上之28為例。直線與交互線之組合，可以PI 29為例。至於PI上之30，是兩種交互線組成之模樣。

——直線與散點之組合

散點在平線，垂線，斜線之上下分行排列。如圖19，20，21排列的位置稍加變化，如21。直線與散點相間如圖23，24。



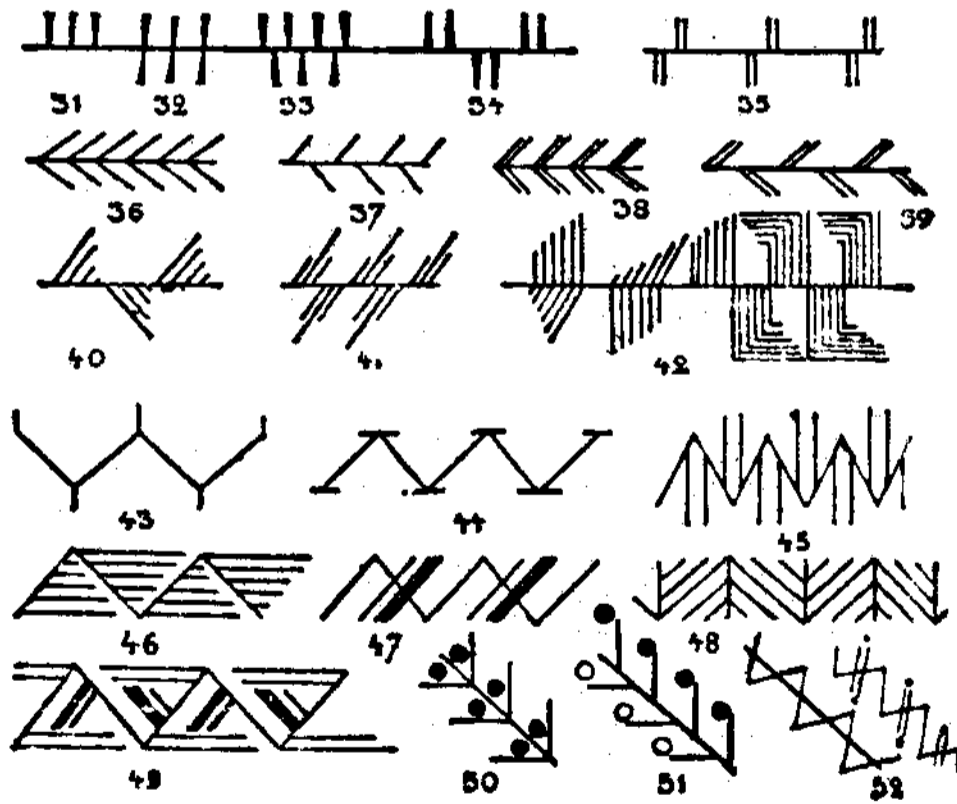
——交互線與散點之組合

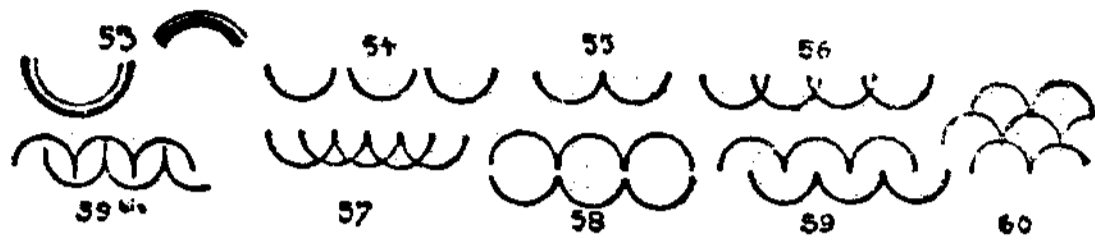
如直線一樣，可將散點在交互線上下分行排列起來，得25，26的模樣。若再稍為變化，復可得27，28，29，30等模樣。自然，線之粗細或方向，或點之大小等是可隨意運用的。PI上之32可為例。

——直線交互線與散點之組合

以一平線為骨幹，以垂線作排列，如圖31，32，33。若作分組排列，便得34，35等模樣。若用斜線作排列，便得36，37，38，39等模樣。若以長度不等的斜，垂，平線排列，便得40，41，42各模樣。若再加以散點的組合時，便得極美觀的模樣了。如PI上之32。

同樣，亦可以斜直線為骨幹。如圖50，51。





同樣，亦可以交互線為骨幹，加以直線的組合，很可能的便得到極有趣的模樣，如43，44，45，46，47，48，49。若再加以散點之組合，便可得豐富如PI上33之趣例了。交互線亦可以斜列，如52的樣子。自然，平垂交互線亦可以與直線散點作組合，例如PI上之37。

### 三 弧線

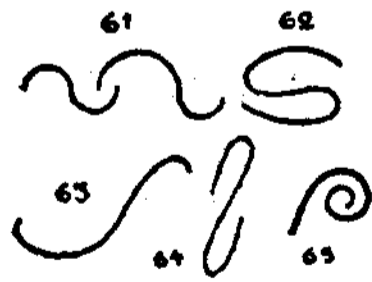
弧線有三類：窩形弧(53)拱形弧(53)配合弧。

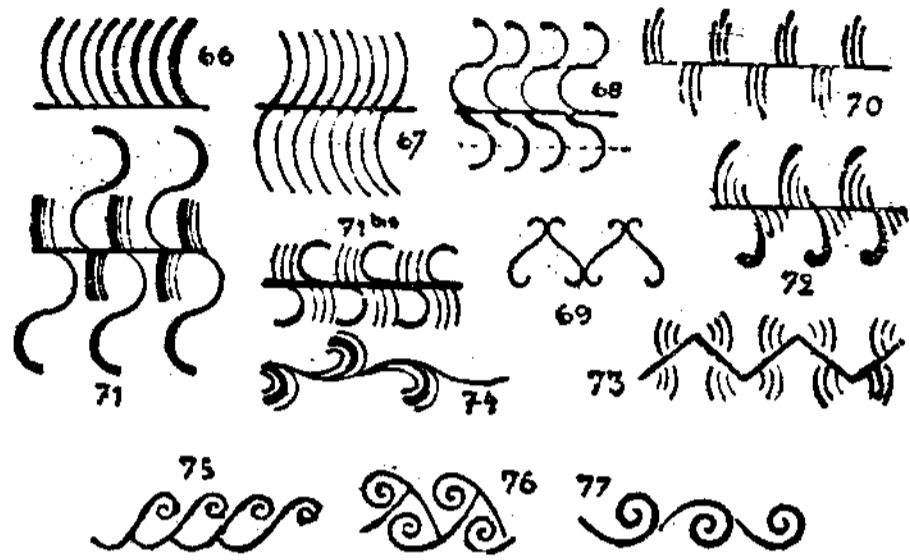
單獨弧線，以同樣動作排列起來，是沒有多大變化的，如54，55但是若以不固定的動作，或重疊起來(如53)或用窩形弧拱形弧，(56，57)或用一系列窩形弧，一系列拱形弧，便可得58，59，59 bis及其他許多有趣的模樣了。

以同樣的弧形，重疊間隔排列起來，可得60模樣。配合弧線是窩形弧與拱形弧兩端相接形成的(61)。這種線若再稍施以變化，便可成62，63，64等形了。

弧線若繼續作旋轉狀時，則稱為螺線(65)

——重複的弧線





如直線一般，弧線也可以按通例來重複排列。如66，67，68，69等模樣。亦可分組排列，如70，71，71 bis等模樣。

更可在某部線形上施以粗細之變化，及長短之變化等，如圖72。

——弧線與直線碎線及散點之組合

幾何形的基本來源，我們大概都說過了，若組合起來應用，便很可以達到相當成功的裝飾效果。如圖73，74，便是弧線與交互線的組合。

在PI上之36，38，39等模樣，便是以上說過的各類基本幾何形的大組合。

如能善用上列的方法，來研究幾何形所構成的圖案，美的收效已很可觀了。我們僅舉出PI上之34，35兩例。

——S字弧線與螺線

配合弧線有S字弧與曲枝弧的別稱。採用S字弧線，或相接，或交錯等排列起來，亦得到很富裝飾美的模樣。為古代裝飾所常用。

Belling Rudolf (1886—)——培靈格，魯多夫(德)現代最尖端的彫塑家。他勇敢地與現實絕緣，而且摒棄一切傳統，純以主觀出發，創造抽象的境界。他也關心建築，作成許多室內結構，壁面彫塑及建築等的設計。

Bellini Gentile (1426—1507)——培利尼，貞提利，(意)以荷蘭小畫的方式來作大壁畫，筆下頗能流露出威尼斯春光明媚的熱烈生命。同時亦喜研究宗教，哲學，及藝術理論。一四七〇年起，被任為威尼斯政府畫家。

Bellini, Giovanni (1430—1516)——培利尼，佐凡尼(意)帶有魅感性的威尼派派底創造者。從初民繪畫轉到文藝復興的時代中，佐凡尼是一員有力的健將。他喜歡寫着如

夢境般的沙漠，耽樂的享慾的陶醉底人物，或黃金般的落日。宗繼他的生徒有著名的佐爾佐內(Giorgione)與替善(Titian)

Berlage, H. P. (1856—)——柏拉熱(荷)致力於現代新建築運動，作風簡潔，明快，而注意於頂蓋的變化。作有荷京証券交易所。

Bernard, Joseph (1866—1931)——柏那，若瑟夫(法)羅丹死後，雕塑世界便為堡特爾(Bourdelle)邁若爾(Maillet)及柏那所佔有。柏那初就學於羅丹，但如堡特爾那樣，都不以模倣乃師為能事，遂創造成一種特有的風格。在他作品中，可以看出有人生的意味。他把細部抹煞，全體瀾刀大斧一塊一塊地形成具有優美線條的女體，且有一種高雅的感覺。



Bernard, Salomon (1520—1570) ——

柏那，沙洛蒙，(法)着意於構圖美的木刻畫家，以宗教或歷史為題材，作有多量極小面積的木刻，在他全部作品之中，十與八生丁米突之比的那幅木刻，算是最大的了。

Bernini, Lorenzo (1598—1680) —— 柏

尼尼，羅倫素(意)本名柏寧(Bernin)，巴洛克式(Baroque)雕塑家，作風曲折，富動態美。作品異常豐富，影響法國路易十四時代雕刻界甚大。高壽的柏尼尼，且寫過二百幅油畫。

Bernstamm, (生年不詳) —— 柏恩斯坦

(俄)雕塑家，作品多胸像，作風傾於神經質的，動態的，力強的方面，近似羅丹的格調，存於法國凡爾賽宮的「芮農胸像」是他的名作之一。

Berruguete, Alonso (1480—1561) ——

柏盧該泰(西)畫家及雕塑家，為西班牙文藝復興時代之最有力創作者。初受意大利米開朗(Michel-Ange)影響，後因個性強烈，且喜古典精神，終於獨創一格。

Bervic, (1756—1822) —— 比維克(法)

以工整，勻稱的技法著名的版畫家，生平作品不多，但影響時代甚大，革命時代奮身加入民團。後復請求當局建立版畫學校，不果，然一八六三年始，版畫一門功課終於正式列入美術學校課程了。

Besnard, Albert (1849) —— 培斯拿

(法)畫家，喜歡描寫烟霧或大氣流動的景色，表現一種輕鬆的情緒。熱心美術教育，他是國家研究院的會員，一九一三年被選為會長，一九二二年任巴黎美術學校校長。

Bilbena (生卒年未詳)——俾俾挨那  
(波蘭)全家致力於建築，尤長於舞台建築與  
舞台裝置，影響德國十八世紀建築甚大。

Blake, William (1757—1827)——布雷  
克(英)詩人兼畫家。普通布雷克是以詩人見  
稱，但他在繪畫上也很成功。畫風傾於神秘  
的，想像的，完全和他的詩一致。平時多作  
版畫，黑白線畫及水彩畫，油畫則少作。一  
八〇八年作彌爾敦「失樂園」的插圖，很有  
名。

Blanchard——布隆沙(法)三代版畫家  
，父親(1766—1832)喜刻漫畫，作品多登於  
「巴黎一瞥」雜誌上。兒子(1792—1849)刻有  
「荷累斯之誓」與同時代之藝術家們等肖像。  
——孫子(1819—1891)是十九世紀有名的版  
畫家，然甚少創作，喜複刻名畫。

Blanche, Jacques Emile (1861—)——  
布隆什(法)是馳名於歐洲大陸的肖像畫家。  
作風顯然受着魯本斯(Rubens)的感化。他  
的畫有自由奔放的筆觸，洗練的技巧及濃厚  
而熱烈的色彩，最為資產階級所推重。多作  
達官顯要的肖像，以及富裕市民的家族像。

Blondel, Francois (1618—1686)——布  
隆得爾(法)建築家，數學教授的兒子，少年  
時代便受科學陶冶，富有研究精神，主張以  
埃及的金字塔形與羅馬的環形在建築上調合  
應用。所作的「凱旋門」便是他的主張底表  
現。

Boccador, (?—1549)——善卡多爾(意)  
建築家，多在法國工作，自建造「巴黎市政  
府」之後，聲譽大起。  
Boccioni Umberto (?—1919)——維喬

尼(意)是反對馬梨耐脫(Marinetti)理論的未來派畫家。一九一四年出版一本「未來派繪畫與雕刻論」的巨著，曾哄動一時。一九一六年八月以墜馬死。

Bocklin, Arnold (1827—1899)——柏克

林(瑞士)以諷刺的筆法來批判社會的畫家，構圖異樣簡明有力。除寫時人肖像外，亦常採用歷史神話等題材。

Boethos de chalcidon (約生於紀元前

三世紀)——普伊陀斯，特卡爾西同(希臘)小亞細亞有名的雕塑家，同時亦有名於雕牙，雕金界。所作「抱鵝小童」石雕，結構堅實，現代美術學校常採用為基本臨寫模型。

Boldini (1845—1930)——普爾提尼

(意)趨於現代新作風的畫家，愛以奇特大膽的畫法描寫婦人肖像。

Bologne Jean (1529—2604)——波倫涅

(意)雕塑家，愛以複雜動盪的姿態來傳達音樂的旋律，在佛羅稜斯(Florence)留有多量的露天雕刻，極收得悅目之感。

Bonheur, Rosa (1822—1899)——邦納

爾，羅薩(法)女畫家，以描寫動物著名。第一件作品被國立盧森堡美術館收買之後，聲譽漸起。作品異常豐富，多被英國與美國收藏家收去。

Bonington, Richard Parkes (1801—1828)

——薄甯吞(英)是一個多能的水彩畫家，愛寫小面積的歷史畫，及以浪漫情調寫出許多純英國風的海景與田園風趣，喜用潤筆。

Bonnard, Pierre (1876—)——邦納爾特

(法)現代巴黎畫場上最帶官能享樂趣味的色彩畫家。起初受哥更(Gauguin)感化，而以

單純化的筆觸，趣味化的構圖，和情緒化的色彩做爲自己的特有繪畫風。多寫浴在窓際陽光中的豐滿裸體。以鮮明的黃色綠色及濃厚的藍色爲基調，描寫極端明朗的南法風景畫。

Bonnat, Leon (1833—1922) —— 善那

，雷翁(法)十五歲便跟着父親到馬德里經商，晚上海馬特拉克(Madrazo)習畫，慕德拉斯開(Velasquez)的畫法。繪畫天才漸次流露，幸得慕爾業而成功畫家。

Bordani, (1853—) —— 善爾提尼(意)在

英國習畫的意大利畫家，善寫有巧妙丰姿的婦人肖像，技巧非常圓熟，色彩亦另成一格。

Bosch, Janome (1460—1516) —— 善斯

克，哲羅姆(荷)畫家，初以描寫裝飾及壁掛

圖案出名，後致力於描寫宗教，傳說，風俗等題材，尤愛寫各種鬼臉的怪相，嘲諷西班牙菲列伯第二時代之暴行與黑暗，當代覺悟青年，羣起模仿，遂成荷蘭畫史上具有濃厚社會意識之流派。

Boisio, Francois Joseph (1768—1845)

—— 善齊假(法)雕塑家，作有「法皇路易十四騎像」，「拿破崙胸像」等，作風堅決有力。名雕塑家巴里(Barye)亦出自他的門下。

Bosse, Abraham (1602—1676) —— 善

斯·亞伯拉罕(法)畫家兼版畫家。除了遺下千件可貴的版畫外，還遺有許多可貴的理論著述，如「版畫論」、「透視論」、「幾何論」等。

Boticelli, Sandro (1444—1510) —— 善

提撒利(意)文藝復興時代最負有聲譽的畫家之一，作風柔和而帶神經質，用色富有病態

美。極得英國拉斐爾前派的畫家們所愛重。他的名作「春」是世界所熟知的。

Bouchardon, Edme (1698—1762)——

布沙同(法)雕塑家，一七二二年得皇家學院第一獎，翌年進羅馬法國學院。熱中於古典藝術，作有「愛神」「路易十五騎像」等名作，現均存於巴黎羅佛爾美術館。

Boucher, Alfred (1850—)——布舍，亞

勒弗烈(法)是一個早熟的雕刻家，二十三歲就成名，專雕刻運動中種種動的姿勢。

Bouher, Francois (1703—1770)——布

舍，弗郎沙(法)宮庭壁畫家，法國十八世紀之大建築物，十之八九均有他的筆跡。一七三四年奉命裝飾凡爾宮，一七四一年又寫國家圖書館的四大壁畫。作風頗具東方纖巧氣質。

Boudin, Eugene (1824—1898)——布

丹(法)畫家，品格忠厚，愛寫不刺他尼，諾曼底，荷蘭沿海一帶的烟霧景色，微妙地運用灰黑的色素，表達出將雨的雲塊和陰沉的天氣。

Boulinger, Louis (1806—1867)——布

郎熱，路易(法)畫家及石刻家，受特拉克洛亞(Delacroix)浪漫主義影響，作品富文學趣味，與當代浪漫詩人習俄常作文字交。

Bouguereau, William Adolphe (1825—

1905)——保格羅(英)一八四六年到巴黎學畫，一八五〇年遊羅馬，在羅馬的展覽會上得金牌賞，遂成名。畫風恬靜優美。傑作有「維納絲的誕生」，現藏盧森堡美術館。

Bourdelle, Antoine (1861—1929)——

堡持爾，安東尼現代「雕塑建築化」的革新運動者，着力於造型美的表現，而又不留情於

生命的意識。代表作有：「力神」，「亞爾薩斯少女」，及「阿爾米雅墓碑」等。

Bouts, Dirk (1415—1472)——包茲得爾克(弗拉孟)以忠實準確見稱的畫家，喜歡描寫悲劇的場面，但處於悲劇場中的人物，却保持着相當的寧靜。寫風景畫尤有獨到的成功。

Bramante, Donato (1444—1511)——布拉曼泰(意)文藝復興時代大建築家，起初致力於壁畫及浮雕，富創作精神，大胆地以繪畫的色彩感覺應用於建築上，打破向來建築之沉悶單調。所建羅馬的「司法院」，是文藝復興時代之著名巨作。

Brangwin, Frank (1867—)——白朗溫(英)版畫家，兼作水彩、油繪及建築裝飾畫等。作畫的主題非常廣泛，在歐戰時期也會

作過不少有名的廣告畫。

Braque, George (1882—)——巴拉克(法)立體派的主導畫家。二十世紀二十年代與馬提斯(Matisse)等揭起野獸運動的旗幟，反印象主義的官學派勢力。歐戰時曾因參戰受傷。作風帶濃厚的裝飾意味，以靜物畫見重，且是採取樂器入靜物畫裡的第一人。他反對理智，信奉情感及趣味，完全用法蘭西式的新的情感與主題，表露個人的詩情。

Breton, Jules (1827—1910)——布累同(法)畫家，從比國畫家(Felix de Vigne)學畫，一八四八年大革命時回到巴黎，成功「悲慘與失望」，「饑餓」，兩大傑作。以最懇摯的熱情，描寫農民及田野的生活，與當代農民作家米葉齊名。

Bronzino, Angelo (1503—1572)——布

薩齊諾(意)以寫神話中之裸像著名底畫家，作風細準確而帶高貴的氣息。

Brower, Adrian (1605—1638)——布勞

厄·亞得利安(荷)畫家，畢生流浪，嗜烟酒。作畫題材亦傾重於醇濃，煙客，及咖啡館裏的喧鬧，混濁等場面，以神經質的手腕，寫出異樣靈活的浪民生活。

Brown, Ford Madex (1821—1893)——

布朗，福，馬多爾(英)崇拜真理的畫家，所作多為表彰歷史英雄的事跡，影響當代畫壇及拉斐爾前派甚大。

Brueghel, Pieter (1525—1569)——布

盧哲爾(弗拉孟)農民畫家，同情而靜觀農民一切的日常生活，作風嚴肅持重，與同時代之高於漫畫意味。農民畫家約爾丹斯(Jordaens)剛好成一對照。

Brunellesco, (1377—1446)——布盧內

耐斯哥(意)文藝復興時代的重要建築家及雕塑家，醉心於希臘精神，在藝術上有透視，幾何，縮形等科學的貢獻。

Bruno Tani (1830—)——白侖諾·唐

特(德)現代的建築家。帶現實主義的傾向。傑作有一九一四年作的建在基倫的工業博覽會上的用鐵及玻璃蓋成的房子。

Buonirsegna, Ducio di (1260—1339)

——保寧錫那(意)十三世紀羅馬畫派的巨擘。多作宗教題材的繪畫。遺下我們的有佛羅倫斯的聖達。瑪利亞。諾維拉寺的聖母像。他的宗教畫寓有人間精神，色彩與構圖都不同凡手。

Burne-Jones (1834—1898)——柏恩，

仲斯(英)在英皇愛德華學院經過七年學生生

## 本刊徵稿條例

- 一 本刊為藝術界公開論壇，除特約稿件外，並歡迎一切關於造型美術之論著，批評，介紹，繙譯，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 來稿以三千字左右為合宜，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，酌以本刊為酬。
- 八 來稿請寄廣州蓮花井松廬轉青年藝術社。

---

## 青年術藝 第四期

編輯者 青年藝術社

出版者 青年藝術社

出版日期 二十六年六月一日

印刷者 大昌印務局  
廣州市大馬站

每册定價壹角

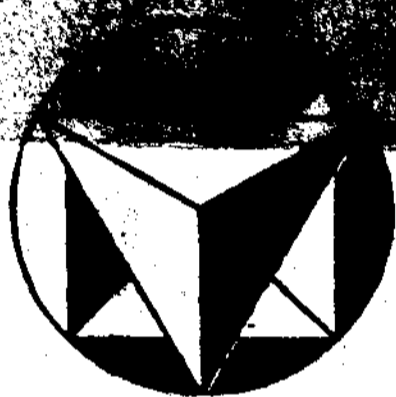
通訊處 廣州市

漢民北路一〇

七號大衆公司

---





每 月 一 號 出 版 每 本 一 元 一 角

總 批 發 處 漢 北 路 一 百 零 七 號 大 衆 公 司