

中日戰事史

第二卷 第二

中日戰事史

12



目錄

文

- 9. 藝壇新訊..... 編者
- 8. 對於現代繪畫理論的認識..... 卽立德
- 7. 怎樣繪製瓷瓶上的圖案(續二)..... 鄭克基
- 6. 名畫瑣談(續二)..... 康生
- 5. 改良國樂的管見..... 汪培元
- 4. 藝人的修養..... 傅思達
- 3. 談藝術與創造..... 徐傑民
- 2. 繪習音樂者..... 馬衛之
- 1. 在十字街頭的藝術界..... 李毅士

畫

- 9. 我們的兄弟..... 龍廷顯
- 8. 下課後..... 盧巨川
- 7. 吃..... 陳寶隆
- 6. 收穫(稿)..... 傑民
- 5. 未泯的良心(續三)..... 廷霸
- 4. 去吧，孩子..... 海柳
- 3. 拉卜楞寺之一角..... 李明就
- 2. 流血者與流汗者..... 劉元
- 1. 桂林美術界同仁團聚簽名像

在十字街頭的藝術界

李毅士

我到桂林來，看見桂林藝術空氣很濃厚，許多大藝術家都在努力工作（如不斷的公演與美展我是非常興奮和欽佩，也同時發生一種感想，覺得我們藝術家們，現在是不是在適當的途中努力，個問題，我想是值得我們檢討的。

凡是對於藝術有深切了解的人，都知道藝術是需要有個性的表現，換言之即主觀的表現，假若如此，則謹能表現別人所表現過的東西了，這樣他的表現就沒有價值，然而在抗戰期中，我們需要意志集中，方能得到力量集中，假如讓每個藝術家，各自發表其意見，又怎能達到意志集中的目的。

給習音樂者

馬衛之

由於這原故，所以我覺得我們藝術家現在似是在十字街頭，心中彷徨着究竟我們是否應該絕對按照個性表現，還是隨着別人叫喊呢？我這樣說似乎先承認我們的個性是必與一般人相左了，但我並不是如此想，我祇說我們若表現別人已表現過的或也能表現的東西，我們就不能成爲一個有用的藝術家，我們如果要成爲一個有用的藝術家，是必需要盡我們的力去找尋新奇和有義意的思想或情感，拿來表現，才會與國家社會有效用。

要解決我們這個彷徨，是有辦法的，這辦法很簡單，就是整個藝術界要設法謀聯繫，如果當地藝術家能通力合作，相互切磋，大家集合起來，促成一種中心的公共意志爲主幹，然後分出許多枝幹來，每人各循一枝枝幹努力去尋找新的發現和新的真理以爲表現，自然各人都可成一個極好的藝術家，而整個的藝術界便可有一個燦爛光輝的時代了。

年青的朋友們 往往苦悶地

探討自己究竟有否所謂音樂的「天才」，可是，這始終是徒然的，因爲，假使你真有「天才」，你定能在內心感覺得到。

音樂的天才往往可以征服整片藝術的園地，因爲他能以音響繪出種種畫來，牠更能使「沉寂」發出聲來，他以感情表達意志，更以音響表達感情，由此發出的熱情能激動每一顆心的深處，他能留下給我們狂呼的痛苦，牠猶如一堆烈火，永遠透出燦爛的輝芒而不熄滅，牠以熱力來表現冰霜，即使是描寫死的恐懼，牠也帶給每一個準備接受的心靈一種永不離開的靈感。

所以你倘若想知道在你內心是否蘊藏着這種光芒，就去聽各大樂家作品吧！要是你的眼睛能給淚水蒙住，或是感覺到你的心顫抖得異常，或是你喜悅得竟感呼吸閉塞，那麼，集中精神來研讀這些作品吧！不久你會看到別人眼睛裡晶瑩發光的淚水來，正如你從前一樣，齊德曼說：

「音樂！你最純潔的內心的藝術，人類中不論那一個，只要他能暗自思慕的，忍受的，都能放在你的音韻裡，合力創造，成爲一己的藝人！」

談藝術與創造

徐傑民

「自然是一切藝術的母親，但是不能離開藝術一步的人畢竟是一位授出息的孩兒。」這話我不記得是誰人所說，但這個譬喻却很有道理。

中國人大概都看過中國戲劇，可是使人印象最深的却是每個角色的面孔，其次才是服裝動作和道具。現在我們就拿三國時代的人來說，一提到關公，張飛，孔明，曹操，趙雲，周瑜，等名字，腦際裡便浮出他們的面影，因為他們各人有着各人的個性和立場。他們在劇中每個面形恰如他們各自的身份和性子，忠、奸、智、愚、賢、不肖，一看便會知道了。不管三國時候的關公臉皮是否紅，張飛也不一定是黑面，趙子龍與周郎亦未必真是生得這樣美妙的小孩子。

近代的標題音樂大多以自然界的事物或聲音做對象，可是作曲家把他譜成曲子在琴上彈奏出來的旋律，又與普通的風聲，水聲，馬蹄聲汽笛聲，鳥聲，獸聲，槍聲，炮聲以及現實的事物不同了。所以人們在聽到美妙的歌曲時，禁不住會說出「此曲只應天上有。」

詩，如東坡的「竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。」白居易的「田園寥落干戈後，骨肉流離道路中。」他們描寫的景象是自然，但是他們的詩句，又非自然可比了。

繪畫，也是如此，自然景物通過畫家的心，經過畫家的筆，已把那種瑣碎的不重要的部位簡略了。

農夫種出來的青菜和大豆，在這物價高漲時期一斤也過幾角，然而等到畫家描到宣紙畫布上面，却又是筆價十倍百倍了。通常來說，一匹馬價值不過數百元，然而趙孟頫的八駿圖在現在賣價要兩萬，（去歲九九廣西全省美展古畫之一）法國米勒畫的一對農夫帶去，又怎會價值竟達七十五萬法郎呢？這因自然本身不盡美，藝術家就是彌補這缺陷的能手。所以有時我們所見的景色甚平凡，但經畫家把他描成繪畫便迥然不同了。目前的現實不值錢，須經過作家感情的融化作家把他強調，誇張，省略

7 畫家孫青羊氏由桂赴重慶國立藝專擔任教職。

8 木刻家劉海氏於二月初赴湘北戰地寫生聞近收穫甚豐云。

9 畫家傅書鴻氏於二月十四十五兩日假榕祠堂街聚興城舉行個人畫展云。

10 尹復石個人畫展於元月廿五、六、七、八三日假桂樂畫社舉行，陳列作品約五十餘幅，大半為民間生活寫真之作頗受觀眾歡迎。

11 留港畫家大部已脫險離港葉蓬予，郁風，陸志岸等已於二月中旬抵桂林云。

12 畫家沈逸千將於下月來桂舉行戰地寫生畫展云。

13 桂林美術專去歲改組，近已由蕭潛氏出任校長云。

14 柳州中學於元月十、十一兩日將在舉行音樂會招待粵區運動會選手，及當地文化界，極得好評。

15 青年畫家李明新近由西北工作歸來，於二月廿一、二、三日假桂林正陽路畫社舉行「西北寫生畫展」云。

16 曹若等近在曲江籌辦「中華藝術供應社」目的在謀解決畫上之材料云。

，添補之後情形便不同了。

若是自然或違反自然便不能說他是藝術，藝術必為作家美化自然的結晶品。譬猶畸形怪像的廢什廢物派，自然不能說他是名畫，描得與自然東西十分相似的也只能說他是低能的作品。所以我們主張第一步是寫實，寫實是真實自然加以觀察和了解，這是寫實的基礎；在在乎寫實功才繪畫的目標，寫實才還是入門之法而已。英人王爾德說：「藝術家的任務是在進步不是記載。」便是這道理。日人岸田夢氏亦說：「寫實的方法雖然是佔美術權要的地位，結果終不外是進入探的美的捷路。根本的美，卻藏在通過這大道的後面。」

今再就上面所談的說說，東坡的詩也是把自然適當誇張和剪裁後成功的。我們推想東坡當時所見的梅花一枝不長三兩枝，可是真的寫上一兩枝或八九十枝那是多麼剝風景，若是他把枝枝換上「春花」「芙蓉」或把下句的「春江水暖」換上「秋江水冷」那又與當時的自然違反了，若說「後有人問東坡，春江水暖為何不說無知蝦兒無知鷺知而說鴨知呢，這便是東坡之所以為東坡了。

大家想，在一個戰後那種荒蕪頹敗的環境中，一切是何等無頭無序，但在我們聽到「田園寥落子戈後，膏粱離離道路中」的兩句詩時，是種修禿的景色又歷歷如在目前了。音樂方面，張多英的月光曲，從那種由朦朧而溫馨，由清寂而熱情的世趣看來，又非一個普通月夜的情景。

戲劇，音韻也是把一件事物的核心，用三五七句或三二十句說話把牠摘要表出來，其餘枝節則通通刪掉；有時感到道白還不足，使用各種唱板來表現，這在日常生活中彼此說話若用唱，定會被人指為非瘋即癡了。

自然界的一株樹一間屋我們不能說他是件藝術品，藝術品必是加入些自然原來沒有的東西，這自然原來沒有的東西，就是作家憑着自己能力創造出來的。

「自然是一切藝術的母親，但是不能離開膝前一步的人畢竟是一位極出息的孩子，」這個譬喻，却是很有道理。

卅一年二月雪夜於桂林。

藝壇新訊

- 1 桂林美術界同仁於卅一年元月二日假美麗的川榮廳舉行新年聯歡會，到會所重，劉建庵，張安怡，徐德華，傅思建，劉元，張家瑤，帥德堅，陳海鷹，周傑航，萬昊，沈同衡，黃養輝，鄭克基，沈士莊，尹瘦石，曹佩圻，林恒之，吳宣化，張在民，徐傑民等三十餘人，應間各自畫像以代簽名，並討論如何建築工作室等問題，至六時始盡歡而散云。
- 2 桂林音樂界於二月七八兩日赴柳州沙塘演奏兩晚，節目精采，頗得好評。
- 3 「美術工作室」籌建有年，近已擇定桂林正陽橋附近空地為地址，於二月初動工建築三月底可望落成云。
- 4 四川美術師會於元月一日至七日在渝舉行第一之美展，內容頗為豐富云。
- 5 音樂家穆天瑞氏近赴福建音樂專科學校任教並將在其系主任音樂文庫刊物云。
- 6 畫家陸其信氏近由蘭州赴寧夏舉行動畫畫展，各地均得好評。

藝人的修養

傅思達

猶憶小時讀英文有“Count Ten!”一課，是教導孩子於情感衝激時，不好倉皇直率發為行動的。算它說，「算吧，孩子！一、二、三、四、五、六、七、八、九、十。那時候，你會平息你的怒火而化為和樂了」。我覺得這教訓很有意思。它的目的無非要人按住性子，來一次反省。這反省的機會，委實是大有用處。人之所以異於禽獸，文化之所以如此昌明，藝術之所以發生，都可說其從這一霎時的反省做出發的。狐狸見了雞要擒獲，山虎見了犬要吞噬，沒有一些停留。獵人便可利用雞犬做捕殺它們的誘餌。人類有反省。他對等能謀定而後動。他能暫時放開結論作過細的探究，他有時更能擺脫一切，得意忘形地靜觀，因此一切文明倫理科學藝術都興起來了。

藝術以情緒為基礎，而情緒這東西，最難按耐得住。因為它本身就是動的，而且一經激起便立即糾合著已往經驗，衝擊而起共鳴。它在放散著，發展著，非完全達到行動不能滿足的。社會上的一切罪惡與災難，殺人與自殺，都是情緒的暴發或情緒的壓抑的結果。

偉大的藝人，他有正義有真理去做他的情緒的指導，當情感的來臨，自然不會鹵莽感裂，立即卑俗地實現於盲動。而且他有遠大陳展的胸襟，有揮霍的定力，他能自尊，他能以靈照下而睥睨一切。一切社會人生的毀滅與生發的現象，他都洞中其癥結，他深入這癥結中套上自己的生命力量顯示在表現。可是他好像是在走起的，不至為實際利害所動，更不至為生機野蠻的專橫所動。他有不能自己與不可言而言的感情，可是他打發他的反應，自然地瀟灑著周身，如夢如神，更從而外射到對象上去，而賦予對象以氣量魄力生命。他把握人生社會的一切，同時又能解脫一切，從執著，又是遁逃，微妙運用，得乎中庸。此是藝術孕育的根源，也是藝人之所以為藝人之處。

生活無論如何乾淨，因為不擺脫寒衣餓食及住行色慾種種俗套，為這關係的觀念，總是佔滿了腦子，因此精神與物質的生活，情與理的運用，極難把握其中庸性。單就創作而論，假如情緒達到超美感（Extra-aesthetic）之境，他的心力必然從面相中長于自身，有意識地在發展。這個時候美的事象已無由以立。一切低級的藝術，注重官能的刺激的，又或全仗引起的思想動作以為價值的，都在這種情境中產生出來的，情緒要有真理為其骨幹，真理愈高，其情益暢力量益厚這也是真的；可是假如藝人拭去其夢境，止有思維，決不能有所創造，藝術雖然有真理，但它決不就是真理，它的真理已經巧妙地轉化為意相了，當真理轉化為意相的時候，推說鎮鎮，有近似理智，但不過是更迭作用，不能全活動在理智之中，光在理智中



拉卜楞寺之一角

李明就刻



爲了祖國的緣故去吧！孩子。

海松刻



未泯的良心（連續木刻） 廷

一塊石頭投入池水，激起的波紋，漸漸擴大，偽軍中憤怒在「燎原」着，人心漸漸在澄清。

(6)

僑團長謝覺明白了兄弟們的力量，最後他翻示着「只要大家有決心，今就是爭脫奴隸的日子，我們要在自己的土地上，自己作主人」

活動之所獲，必然是概念的、名理的東西了。

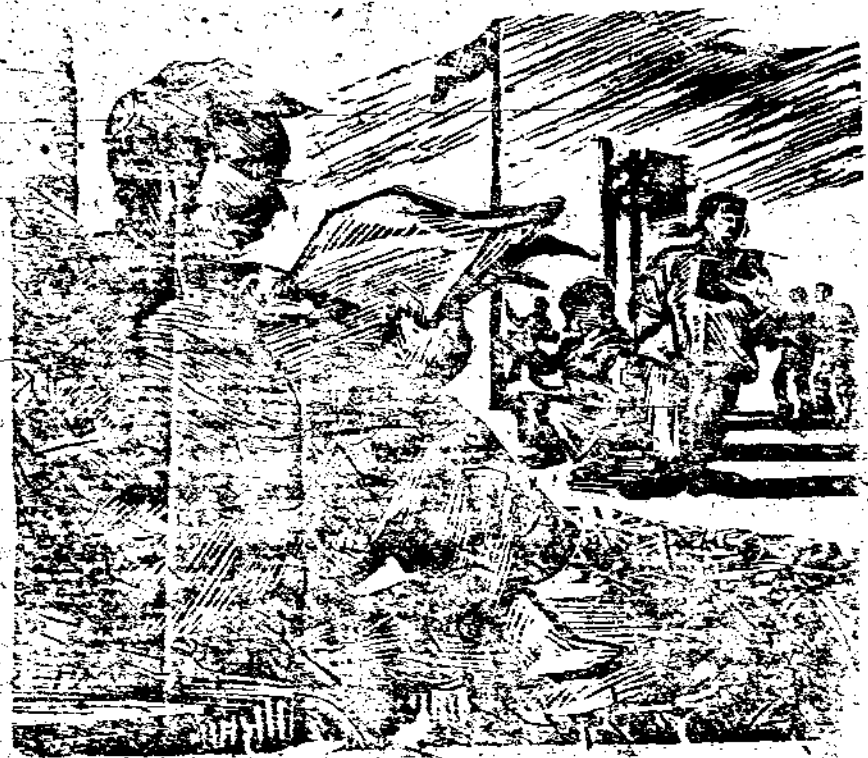
平常深譽雋逸的畫品，它是把握着情與理的中庸性得來的。有美的形式，更有豐富的聯想，是寫實的，也可說是理想的。作者必深入人生而超乎實利。他是精癡狂時又能冷靜。因此他的衝動必然恰好地停留于運動 (motor-like) 與視覺 (Sensorial type) 兩類人的中間，心安理得，動中肯綮。我國繪畫之理法古拙，歷數千百年而不墮，古希臘的雕刻靜動沖融，總可能地有偉大的顯示。而許多所謂大時代中轟動一時的辣乎乎的東西和許多勸善懲惡的詩文，到不獲傳之其人，藏之名山。這並不是藝術境界的玄妙，而安排矛盾，調和情理原本就是藝人修養必要的條件。

「讀萬卷書，行萬里路」古訓煌煌，誰不知藝術的創造，有關於人生經驗。然而郭熙又說。「凡落筆之日，必于明窗淨几焚香，左右有精筆妙墨，盥手漱硯，如見犬馬，必神定意靜，然後為之。」落筆必須焚香定意，航展世，求其超俗，跡近迂拘，蓋亦未嘗無真理在也。惟今世漢，萬端致性，讀悲嬌先生振筆滿，地極 禿筆廢紙之作畫生涯，原實可感。惟于此益見藝人修養功深之處，吾儕後進，可以知所向已。



吃

陳寶隆刻



下課後

盧百川刻

改國樂的管見

十九世紀末，民族樂隊以嶄新的姿態在樂壇上出現；其後經過曉邦（Ghapon）及哥德（L. Schalensky）等人的努力，使音樂區別化更趨發達，全歐的每個角落，這種現象最有成績的，如北歐的蘇格蘭及俄羅斯，美國新種樂之邦，在我們一看，我們昔日燦爛的音樂藝術在何處，今日全歐的國家是在風雨飄搖之中。基於民族感情的民族音樂，必須積極發展，歐戰以前，民族音樂，其長在今音樂則走實無所為的事，不過，時代的進步，他們也是不可忽視的；因為交通發達，民族間來往頻繁，如果我們固守舊有的觀念，那我們的民族音樂依舊停滯在簡單古舊情形下，豈欲在這偉大的國家，偏於民族樂界而無愧，那我們也可以担保此路不通的，所以我們得另尋西片音樂，而繼之創立我們的新型民族音樂，才有可能。相努力與本民族樂器必有同等的，今後個人對於民族樂的意見分述如下：

一，樂器的改良。國樂中傳統樂器最為發達，可是能發不同音調的編鐘及雲鑼，已經成為音樂史上考據的東西，而現在我們所常看到的，如鑼鼓鏡鈸柘板之類，音調既無標準，又難臨時改變，所以若以腰鼓為例，在構造上我們不妨模仿西洋樂器丁帕尼（Janyani）的做法，使皮的寬窄非能伸縮不可，否則，我們徒然給吹鼓手弄得震耳欲聾，於感情的陶冶上又有何益？吹奏樂器方面，我們知道除大銅角小銅角（俗稱號筒和喇叭）而外，多用竹管做成，而竹孔的大小又每不相同，所以欲發音準確，非加以人工的改良不可，又如簫笛之類，現在所流行的多只有六個孔，如欲便於吹奏半音及轉調，又不得不加以改革。如西洋樂器的橫笛（Flute）或可麗笛（Clarinet）便是很好的例子，記得商務印書館有一種改良學生軍笛，聲音比坊間出品準確，可惜未能臻於完美，這大概和工業的落後及一部分原料的缺乏有關，以後希望各界共同努力，絲弦樂器方面，唯一的缺點是在弦線和共鳴箱的質料問題，而影響到聲不夠清晰豐滿，像七弦琴不能用彩音機器製片（根據德人謝普氏 Liu-Revis 音 and 乃甘夫人的經驗），這真是一大概事！

二，歌曲的整理。歌謠是民族音樂的寶藏，但長這寶藏的開發和提煉，則有賴於音樂家的努力，卻像可甫斯基不少的傑作，就是利用民謠加以藝術的修飾，得到成功的。這裏我們不要忘記中國音樂大半還是單音音樂和簡單複音音樂，所以我們不但要努力採集和整理民歌，而且要應注意位法或和聲法使他的內容更加充實，關於這一點，有不少的人主張對位法比較易於奏效。

汪培元

，但是我們要知道世界樂潮早已進化到主音音樂（Generalbass）的時代；譬如韋伯耳（Weber）的鋼琴四手合奏曲中，曾有一段用中國風味的旋律作為主題，我覺得也很成功，賀綠汀的牧童短笛，也因中間調及和聲伴奏更加生動。其次，我們應當注意各地民歌的風格，採取上慷慨激昂，奮勵上進的東西，使他發揚光大；而卑劣流蕩，頹喪不振的雜糅之音，必須刪去，是無庸置疑的事，如孟姜女尋夫的故事，很可以搬上歌劇，旋律也相當不錯，可惜聽了只會使人發覺苦楚。在大時代的今天，我們需要的是能鼓舞民心，激勵士氣的歌曲，這種東西當然是不足取的，註並且，除了民間歌謠，如粵曲，昆曲，京滬，有些也是具有價值的，而越曲之類，則非嚴加取締不可。

此外，還有許多真率的事在這裏提出來加以討論：第一，定音——黃帝與王高度問題，音樂學者爭論不休，有作五線譜上移音的，有作 \downarrow 的，有作 \uparrow 的，我覺得這並不是音樂上一個最重要的問題，子主教那音樂教育委員會已經定三 \downarrow （長音）或 \uparrow （短音）之標準音（相當於 \downarrow ），那我們也不用再任意聳舌了！而定音的器具，不啻他種標準，只要發音準確統妥，大概木音或銅音比較易於控制，蒙百洋樂器合奏時，即以「可愛笛」為標準。第二，合奏——在樂書或匯典上，我們只看到中國早有樂隊的組織，而合奏時的音形如何，我們無從得知；充其量，我們也僅能尋到口笛和五音洞和的音樂，再從民間新變新奏的東西來研究一下，也多屬於重音或齊奏的東西，關於音方面，如王沛倫等的二胡合奏曲，也是大胆的創作，第三歌唱——中國樂劇最難掌握，令人不夫的事，更以戊午馬子慶易女聲的假候，幸而民間歌謠的唱和，很少有這種奇聖的現象。我們應當知道音樂中最美的聲音是人聲，而人聲又以真為可貴，所以我們唱歌的時候要盡量用天賦的歌喉，使發音自然圓熟，不過要使發音有好的比擬，則樂音發自丹田一語，又是值得玩味的。

末了，我們應當用最最近科學部極力提倡音樂意義的重大；希望人人能以自強自任，去開闢音樂的新園地，使也有豐美的花果同享於世界樂園，則中國樂界幸甚！中國民族幸甚！

（註）孟姜女故事蓋以左傳的魏晉季襄子，且被奪了墓，晉北守新之冠也。孟姜女蓋築城大義者，良人遠役，萬里受女，足為今日出正人家之莫忘；而秦漢易至其家慈問一節，更足求諸魏，惟經盛人一再傳述，遂成形或充滿哀青者之故事，不特早誣美人，且使丈夫短氣，



(續二) (四) 「拾穗」與「晚鐘」

習畫的人知道米勒Millet(1814—1875)與習音樂的人知道斐多芬(Bethoven)一樣，不懂得斐氏的音樂則無法了解近代的音樂，不懂米勒的繪得畫，也就無從理解現代的繪畫。

「拾穗」與「晚鐘」便是出自米勒的手筆。

拾穗是在一個秋收後的田野間描着三位貧苦的農婦，兩位彎腰正在拾檢遺落的稻子，一位俯視田間似在尋覓谷穗的樣子，背景描着一個晴朗的天空，處處點綴不少的草堆與車子。

晚鐘也是描寫農民的生活，畫的是一個黄昏時分，一對農民夫婦因聽教堂鐘聲而低頭合掌在晚禱，似在感謝上帝保佑他們今天沒有災難，又過了一天安然日子，地上放着小車，鋤頭小筐子，背景是一座禮拜堂，相隔約有數里，這對農民那種誠樸、強健、良善、生動的表情，不是出在米勒的手筆，誰能夠畫到這種地步呢。

米勒一生窮困，一家數口麵包常常是朝不慮夕，所以他的名畫常是被賣掉去。例如「拾穗」這畫在愈自己非常愛惜而不捨出賣的，但在債主逼迫之下，很便宜的價錢也只好把他送掉，這畫後由美國人出錢買去，所以現在還藏在美國呢！「晚鐘」也是在窮愁中法郎賣掉的。米勒死後，大家才能欣賞他的畫，大家才來爭購他的畫。晚鐘這畫後來又被美國人用五十五萬法郎買去，法國政府知道這事為，了米氏他是法國語，為了紀念他對人類的功績，特派人到美國去經過幾番的交涉，結果是用七十五萬法郎把「晚鐘」這畫贖回，一直藏在巴黎羅佛博物館中，不料於一九三一年（民國廿一年）八月十一日突為一青年工程師以剃刀割壞，割已交雜破碎，不堪收拾，這真是一種無法補救的損失。

米勒生長在農村，為人最良善，待人極和善，很小就與農夫相接近，年無時不愛繪畫，有時竟至廢寢忘食，所以進步甚速，他父親雖是一位虔誠的農夫，但對藝術頗愛好，他對米氏亦盡督導教誨的職責，這些都是與米氏的藝術很有影響的。

米氏一生作畫甚多，名作除「拾穗」與「晚鐘」外，如「牧羊女」「餵食」「學步」「採薪」「播種」「推車」「倚牆的男子」「午餐」「春」「耕作的少女」……不下數百幅，但是他的畫有個特點，他一生極同情生產的勞苦大眾，他只畫農民勞動者，鄉村與原野，而始終不畫富貴美人與英雄道侶。他極痛反惡過高的遠望，諷刺虛偽的畫法，而主張返歸自然，謳歌人生。主張用自己的眼去忠實觀察眼前的事情，用手表現眼前的現象，這於

廿世紀繪畫很有關係的。他給予農民，勞工，乞丐，……無限的生命，他在平民的日常生活中開發出很多極美的東西。這是米氏對於人類最大的功績。

米勒是畫家，同時又是一位反對君主獨裁的民主主義者。

(五) 石 匠

時代是向着前面走，民主政治畢竟是代替了君主專制而抬頭，當十九世紀前半期那種帝王僧侶，貴族把持的繪畫已成了強弩之末，代之而興的便是這民間畫派的盛行。米勒與柯柏便是開闢這新的園地的丁園。米氏上面已略談過，現在想談談關於柯柏的藝術與生活。

「石匠」便是柯柏Courbet(1819-1877)的大作。

這畫描着兩位石匠，右邊的一足跪着正在用力打石子，左邊的兩手端着一筐打好碎石，全場動作極其合理而有變化，滿地石子與鋤頭小筐竹尺亦點綴得最為適宜，兩位石匠的形態描寫得真是唯妙唯肖，在縮小的畫片上看來，到以為是照相而不信是一幅名畫呢，全幅那種埋頭苦幹，合力齊心的情調，不是對勞動生活觀察有素的人，那是無法表現的。

柯柏一八一九生於巴黎的阿南小村，小時就接近農民的生活。據說他情性非常執拗，可是胸襟最為坦白。他不讓人，不肯屈服，因了他的個性強硬，所以對藝術也有獨到的主張，他曾這樣說：「凡理想皆偽，事實皆真，真正的藝術家必須向自然去研究，去學習，像歷史畫完全與時代社會狀態相矛盾，宗教畫也是與現代思潮相背馳。寫實主義正是否定這些理想矛盾的畫法。我們必須依照所見的狀態而描寫，現實的事物才是我們最好的題材。」

這種見地在我們現在看，固然不奇怪，你看現在寫畫的人有誰不是依照眼前所見的狀態而描寫表現呢？不過當距今幾百年的歐洲畫壇，還是古典派藝術最有威權的時候，柯柏這種論調，當然會被認為異端奇說呢。依古典派畫家的見解，摹倣希臘羅馬的東西才為美，風景的畫材也應取之意大利才對的。柯柏他們則主張要向自然去研究，他們偏要依照眼前所見而寫法蘭西。這是使得當時一般老先生生氣的地方。因此在當時法國的沙龍裏，柯柏的作品有這六年的時間是被拒絕展覽的。

好在世界上畢竟有真理，真正的藝術品始終是會被人同情的，畫古典派畫法的人畢竟一天一天少，依照眼前現實描寫的人反而一天一天多，寫實主義結果是勝利了。

柯氏也是不畫貴族與僧侶，他也極愛描寫農夫與耕野，不過他寫實技法較之米勒更嚴厲，他們名作除「石匠」外，如「飾麥女」，「逐鹿」，「女人與鸚鵡」都極其名貴的。

歐洲十九世紀後半期的畫壇，有了米勒與柯柏，繪畫的題材已開展到一種極其廣泛豐富的境地，在這時，勞苦羣衆中間，誰還敢說他沒有藝術呢？

(六) 稻草堆

自從寫實主義提出繪畫應描自然以後，一般畫家都起而表現各人眼前的現實，繪畫本是研究自然形與色的美，寫實主義對於「形」總算有了相當的進步，繼之而起的便有人注意「色彩」改進的問題。色之與光有着密切的關係，印象派的畫法就側重在表現這光與色的價值。馬內(manet)(1833—1882)是最初發現光與色的美的人。莫內(monuet1840—1927)則對光與色的研究更進一步，他是印象派中最有成就的一人。

「稻草堆」便是莫內的代表作。

莫氏寫畫他不甚重視題材，不甚重視被畫對象的形體而竭力描寫色與光。所以他們所畫的畫面近看都是模模糊糊的，但是你若走到相當距離的地方望，就會領略這畫的情趣呢。在一般傳統觀念較深的人來看他們的畫，當然會弄到莫名其妙，無怪在最初他們的作品只有資格陳列在巴黎沙龍的落選展覽室。

據說有一次有人指着莫內的作品問莫內，請問你這畫的主題是什麼？但是莫氏他的答覆「我這畫的主體便是色與光」。

稻草堆這畫是描着幾堆平凡的稻草，他寫稻草一共畫了十五幅，但是構圖色彩各各都不同，他畫這許多無非在研究自然界光線色彩的變化，他對於早、午、雨、晴、春、夏、秋、冬，極為留意的。莫氏對於水亦極感興趣，曾用油畫描寫過不少以河海為對象的畫呢。他的「水的效果」亦是他對色與光試驗最成功的佳作。

在學校常有學生對着美術教師發疑問，就是問「樹木山水什麼色，山巒房屋什麼色？檯椅、蘋果應畫什麼色？人物花草應畫什麼色？……」誰知這是不對的，自然界各物的色彩是隨光而變化，誰若無法把他肯定的，我們的頭髮雖然黑，但在強光之下也有白色灰白色。粉筆雖然是白色但在某種環境之下，他也会變成黃色、紅色、藍色、綠色、紫色、……的，所以要想對色彩畫畫得好，還是要用眼睛對着實物多比較，多觀察。

在從前畫家作畫都喜歡在畫室裏，色彩大都都是理想的。印象主義猛然覺悟這一點，從此畫面色彩也就鮮明準確些。在學校也列有野外寫生的鐘點，現在大家都知道携帶畫具走到室外去寫生，這個功勞應該是屬於莫內他們的。

應徵歌

E調 4/4 雄壯

怡軒撰詞
唐風作曲

3 1 5 3 | 6 5 4 3— | 2 0 1 0 6 0 5 0 |

倭奴侵華 國勢危，爾我河山

6 5 6 1 5— | 5 6 5 1 3 2 | 5 — 3 0 |

保存我種類，願健者急起直追，

1 7 1 2 4 3 | 6 7 5 — 0 | 3 1 5 3 |

舍吾儕其誰與歸？ 倭奴侵華

6 5 4 3— | 2 0 1 0 6 0 5 0 | 5 5 6 2 1 | 1 — — |

國勢危，爾我河山 保存我種類！

怎樣繪製瓷器上的圖案

(續二)

鄭克基

二、磁器的製法和種類

某一個星期天的早上那位陶磁製造廠的廠長，正想預備出門的時候，那位美術工作者帶領了他的四五個朋友，亦同時走進了工廠的大門，在一陣緊緊的握手和與各人互相介紹之後，廠長就迎接他們到了室內去，同時介紹了一位陶瓷製造工廠的技師給這一些來參觀的賓客們。

廠長：今天得到各位光臨，做廠非常榮幸，但抱歉得很，兄弟本人今天早上有一個重要的約會不能親自招待，現請做廠王技師代表招待各位參觀，並請各位多多指教！

美術工作者：廠長既另有貴客，請便即是，不必太客氣了。

衆人：再見！

廠長：那麼各位再見(退)

技師：大家請坐！請坐！

美術工作者：上次兄弟來貴廠參觀承蒙貴廠廠長指導得到了不少關於製瓷和繪磁上的常識，今天還希望王技師給我們多多的指示！

技師：不敢！但今天機會很巧，做廠製坯部新製了幾架新型的陶車，等一會不妨請大家去參觀一下，

客A：請問王技師關於磁器上的原料是一種什麼質料，分有幾種，可否請略告一二？

技師：瓷器的原料約可分土石二種，土類原料是由各種岩石分解而成，是為製磁上的主要原料在江西景德鎮東鄉明砂高嶺所產者為最佳因此名為高嶺土外人亦常到那裏去偷採，在外人資料中之KAOLIN亦即是此類原料此類土類原料因質地較細，不須粉細只經過淘淨後即可配為坯土至於石類原料種類甚多但並非全部可用較為適用者有壽溪塢，南港，祁門，三寶蓬：等處的礦石，但必須經過粉細的手續或為白土然後淘淨配用，其他尚有花乳石石灰石等但均不及以上之質地勻細，但有可製為釉藥故亦可為製瓷中不可少之原料，以上各原料之性質有黏力大小之分有燒後光澤有無之別及耐火度高低等等種種關係，因此在事前有坯土之配合及其性質之調和上與燒製後的影響甚大，在配合的方法上亦因此分為上等坯土，中等坯土，下等坯土，最下等坯土數種，我們現在請大家就去實地參觀這些坯土的質料吧！

衆人起立：很好！很好！

衆人隨王技師走入製坯部。

技師：(指着一個正在手中捏製坯土的工人)這是手捏製坯法中的「捏法」是以瓷土捏成各種人物花鳥走獸的形狀另有「堆法」是以泥漿在瓷坯上堆成各種鳥獸人物之裝飾，另外尚有「影法」和「塑法」影法即用刀在瓷坯上刻劃出精美的。

各種花紋，製法與如普通塑造人像相同，因此單以徒手製坯，亦可分為以上四類，但以上之法不適用於圓器及較有規律之器形上面，因手捏製法總不能十分圓正。

(走到另一個坐在一架車前的工人前面)這就是我們新製的一個陶車，陶車製坯又謂輪轉製坯凡屬圓器器之圓形瓷坯皆須在陶車上製之那邊那個很大的，亦是陶車這是造大器所用，上面之圓形盤之大者製琢器小者製圓器，盤上之邊緣鑿一小孔，插入製木棒使車能轉旋，盤底中央嵌一瓷製軸承，以承於埋於地上之心棒上，左右又嵌以木棒，使其不得傾斜，工作時做坯者坐於車旁置坯泥於盤之中央，以木棒轉旋車盤，則兩手入坯泥，即可做成種種圓形器坯，坯成再以鋼絲將器坯切斷，置於木板上陰乾，即成，其他尚有以電力發動之機械陶車製坯，當更便利，但我國瓷器廠能採用者甚少。

客B：尙有一種雕鑲製坯未知如何製法？

技師：關於雕鑲製坯，因屬於方形及多角形之器物不宜適合用陶車製者，故必須改用此法製作其製法手續亦甚簡單，先以泥做坯板，隨後切成所需要之大小坯塊，用泥漿黏合之，即可成多角形之磁坯樣式，除此外尙有一種模型製法，用處甚廣，做廠製坯部第二室即是，如盤，皂缸，人物，針匙，壺，碗皆須用此法製作，該項模型可分粗細二種，在應用上細者為石膏製，粗者為土製，製粗者其法以坯泥打成適當厚片，置入凹模型內以手指撫按，使之緊貼於模型，隨後撲以乾燥之磁粉，吸收其水分，俟乾後取出模型，稍加修飾，即成坯器，較細者加入少許蘇打或水玻璃之坯土，調成泥漿倒入石膏模型中利用石膏之吸水性置入數分鐘或數十分鐘待其乾後，泥坯即與模型分離，倒出即成，以上各法所製成之坯磁均須經過修坯工作後纔能適用，關於修坯之工作亦另有專工負責，各位到前面即可見到剛纔我所說的那些關於模型製坯的工作情形和修坯的工作情形了。

(衆人隨入第二室)

技師：(手執一已經過修工後之瓷坯，此即已修過後之瓷坯，如不經此修改工作，製成後決不能如目下諸位所見到者整齊和可愛。

客A指另一工人此工人塗於瓷坯上之液體，是否即是磁器中之「油」未知此油與磁器上有何用處其分幾種？

技師：是，此即製成磁坯後最重要之一種施工作，因施種於器坯之表面再經滲後能使表面融平滑發光且呈現極美觀之玻璃質體。又能防止素地上浸污穢且此項液體浸入瓷坯又可增加其器體之堅固耐用，實為瓷器上極重要之一種質料，但油亦有優劣，約可分上等油中等油下等油最下等油等數種，均視其配合之原料而定，其原料最重要者為軸果花乳石，軸灰等等，(手指一瓶中，此即是上等油料。

客A：施油是否亦有各種不同之法？

技師：施油之方法各有不同，照此工人所作者為塗種，此等方法適用於多角形之器物以

三期二卷 要目預告

1. 中國畫的一貫精神……張安治
2. 吾國歷代對於音樂教育之措施……黃熙著
3. 藝術起源之研究……徐德華
4. 巴蘇與罕特爾……章簡明
5. 名畫瑣談……章生
6. 怎樣繪製瓷器上的圖案……鄭亮基

筆刷塗之。其他當有蠟油，藤油，漆油吹油等等之施油法，均以器物之應用而施設之，如圓乘之器即用蠟油較大之器即用漆油。

衆人又隨技師走入一室，室內陳列各種之瓷器。

客A：此是否已製成完畢之白色磁器？

技師：此項白色磁器名爲白胎，做廠出品中素色磁器甚少故此等白胎當須經過繪畫工作後，纔能燒製後發賣。

衆人細觀台上陳列之瓷器上有牌表說明如下，

建築用品下陳列有瓷磚瓷瓦等。

飲食用品下陳列有碗、碟，盤，茶壺，酒壺，茶缸，咖啡皿，瓢，盤，菜盒，果盤等

日常用品下陳列者有瓷盥，粉盒，衣鈎，瓷枕等

文房用品下陳列有水盂，筆筒，筆洗，墨盒，印泥盒，調色盤等

裝置用品下陳列有花瓶花插花缸香爐花盆等

衛生用品下陳列有嗽口盅，痰盂，便溺用具等

化學用品下陳列有化學試驗用之坩，埚，蒸發皿，插鉢等

電器用具下陳列有電線磁子電磁插頭等。

三、繪瓷的用具和材料

當着王技師和一羣來賓走出白胎陳列室的時候剛巧前面走來了繪瓷部的李主任王技師隨即把衆人一介紹再由李主任伴同了他們去參觀繪瓷部的工作去了。

一走進繪瓷部的工作場滿場的工作人員正在描繪着新色的花瓶和其他日用的瓷器等，這些來賓中因爲多數是愛好美術或有從事於美術工作的。因此參觀這部門在興趣上大家都加倍的更濃厚起來了。

客B：請李主任先告訴我們關於繪瓷所用的用器吧！

主任：關於繪瓷用的工具甚多單是筆可分爲油料筆，真筆，勾筆，膠水筆，畫相筆，師子毛筆，洗刷筆，畫坯筆等油料筆之大小又分單料，半雙料三種，筆毛用兔子背上之毛製成，性略硬而富有彈，性雙料宜用於寫字，單料較細適宜繪畫，填筆用以填色，其筆毛亦較普通寫字筆較硬，於粉彩繪瓷上此筆應用甚大，勾筆亦爲羊毛所製而尖細，度長，適於勾花，膠水筆爲繪以膠水所謂之彩色時而用，性硬而有彈力，亦以羊毛製成，畫相筆者爲繪製瓷相而用，分描筆與擦筆二種，描筆與單料油筆略同，但筆尖更細，擦筆以普通毛筆將膠水膠緊，再以剪刀把筆峯剪平，與普通繪製擦筆畫像所用者同，畫獅子毛筆爲專畫細毛而，用筆須扁平如刷狀，如畫獅身之長毛用之甚爲得當，洗刷筆爲貼花時，此爲繪瓷中印就之一種花紙粘貼瓷上即有花紋印出，燒成後亦永不脫色，普通皆用日本及德

徵稿簡則

1. 凡有關藝術運動或藝術教育之言論，介紹，研究，通信，及適用於中小學音樂美術科之實際教材，均所歡迎。
2. 編者有刪改來稿之權，不願者請預先聲明。
3. 來稿錄用後每千字酬以三元至五元，圖畫或歌曲至少以一千字計。
4. 來稿如欲退還須附足郵票。
5. 來稿請寄桂林正陽路藝術師資訓練班本月社刊編輯部

國製造者，現已有國產品)洗去膠質所用形。狀似寫字之筆，但筆管較長，筆頭無漆與普通毛筆相同畫坯筆畫下花紋時而用(繪瓷中有釉上繪彩及釉下繪彩二種下節即可談及)此筆筆管較普通筆略長，有大小數種，大者似洗刷筆，小者如填筆，尚有刷筆一種，用以刷花時用如繪製噴霧畫時所用者相同亦須用鉛紗一塊在上刷動，但目下較大之廠中已改用，噴漆汽車所用之電力噴筆其效果當較刷筆更好。

客B：除此筆外尚有其他重要之工具否？

主任：尚有鐵針和一種竹針，製鐵針可將縫衣之引針入於小竹竿一端，再用錫或銅絲紮緊即成以繪劃極細之花紋所用，竹針以小竹削成極尖細的竹尖，亦用以劃花，但二者均可作為修改之器，與鉛筆畫所用之橡皮木炭畫所用之麵包相同，亦為繪瓷所必要之工具也，其他有調色刀，和插鉢皆為調色時之必需品，調色刀用以調製油彩，插鉢搗細粉料，考究者與國藥號中搗藥所用者相同，但插鉢質製者較佳。

客C：關於繪瓷之顏料是否即與普通繪畫之顏料相同，共分幾種？

主任：繪瓷顏料與繪畫顏料性質上略有不同，繪瓷顏料為各種礦物質色料製成並無植物煉製者，各色均須受相當熱度方能發顯其色，倘有在燒前另呈一色而在燒後再顯現其本色者甚多，故與繪畫顏料頗有不同之處，繪瓷顏料又分粉彩顏料，與洋彩顏料二種，粉彩顏料為我國自造，其狀如粉，製造之原料為石英，鉛粉，石牙，明礬，青礬，玻，赤金銅錫等內又分釉上用與釉下用二種請看台上左列瓶中各色為釉上明珠料上用者：羣紅，生紅，中紅，頂紅，中山紅，胭脂紅，上黃，淨黃，老黃，錫黃，廣翠，翠翠，金翠，翡翠，爐均翠，火綠，淨大綠，古綠，本地綠，苦綠，古銅，烏金，本金，玻

白，雪白。右列各色為釉下用者：粉裏紅，青料，桃紅，金紅，黃色，海碧，松綠，深綠，水綠，淺綠，豆綠，茄紫，褐色，粟茶，菜色，七寶黑，原黑，挹黑，此種釉下用之粉彩色我國昔日甚少，只有粉裏紅與青料二種，出於江西與雲南，目下國人亦漸有發明，其製法皆採用於洋彩之法現請看壁櫃，之洋彩顏料 此類顏料，皆採自外洋，是以無機物質之各種金屬為着色原料，所用者如白金，銀，錒，鈦，鈷，鐵，銅，錳，鎳，鈹，金等，因其配合時之各種性質不同故亦呈現出千百數種之色素 又因金屬一受高熱度後發生變化，故上釉時與燒成後之呈色又略有變化之象，上列各色有西洋紅，胭脂紅，藍色，淡黃色，橙黃色，青色，蒼青色，藍色，綠色，深綠，淺綠，褐色，茶色，黑色，灰色，白色。光澤色等，調製以上各色時可用乳香油樟腦油或膠或水均可，用水者忌用井水，因井水含有鹽質，燒後會起細孔，且呈色暗淡，當與原色遜色不少，故甚不宜。當有金色者(金水)即瓶中之呈深黃色者，描繪於瓷坯上待燒過後即呈發光之金色，但火力不宜太大，太大即不能發光，此金水為黃金之化合物故價甚貴，自抗戰後如此樣小瓶者其價亦在六七百元以上，但此亦繪瓷中不可缺少之材料也。

客A：承蒙李主任將繪瓷所用之顏料詳為告知感激不盡請李主任再將繪畫之種類和方法略告為感。(待續)

對於現代繪畫 理論的認識

帥立德

二十世紀現代繪畫理論的成長，是繼承著塞倫(Cezanne)谷訶(Gogh)哥更(Gauguin)的強烈的個性和藝術的自我醒覺之後而發展來的，這一理論啓示和引導現代繪畫進到驚人和燦爛的地步。

十九世紀以前的繪畫，多陳留在如實的描寫自然再臨

2/4 G 調
Ardante

生之謂

白樺詞
汪培元曲

音樂與美術

3.3 2 2 | 1 5 | 6.6 5 6 | 1 2 | 3.3 2.3 | 5.6 5 |
 我們到處漂零 我們嘗盡辛苦 誰說這是命運

6.6 5 5 | 3 3 2 3 | 2 2 | 0 | 5.5 5 | 5 5 6 5 6 |
 誰說這是命運 注定—— 抬頭呀， 饑寒交迫的

1.2 3 | 5.5 3 5 | 6 5. | 2 2. | 5 5. | 5 6 5 3 3 |
 人們 我們需要鬥爭 鬥爭 鬥爭 鬥爭到黑暗

2.3 1 | 6 5 5 6.5 6 | 1.2 3 | 5 5 2 3 4 | 3 2 |
 退盡 那將是閃爍的 曉星 接近血紅的 黎——

1. ——— | 1 0 ||
 期 。

自然的國度裡，所謂畫家，只不過是自然的崇拜者，他們忘掉了自然以外的自己，繪畫是沒有個性表現的拘囚於自然，因之，雖進展登峯造極，其作品也不過相當於一張照片的價值，繪畫如果僅僅相等如此，則當二十世紀照相術高度發達的今天，它早已沒有存在的價值了。這是我們在認識二十世紀繪畫首先得理解的地方。

現代繪畫首要的一大特質，便是否定繪畫是自然的再現；而高唱著，繪畫應當是內的精神的表現。依據這理論根源而產生現代繪畫的各流派，歸納起來說，大別可分為兩種現象：

一種其表現方法與手段仍借諸於自然的形，他們所求以一種極小的手法盡量簡單地來表現感情的真純，這種理論導入極著時而產生康丁斯基(kandinsky)的絕對繪畫。

其中以單純的線條和構圖，強烈的色彩來表現「內的精神」同時以「如何的表現方法」

」為第一問題的，以這種理論為號召的一羣作家，稱之為野派，在一千九百年出現，其代表作家有馬諦斯(Matisse)特朗(Dercein)馬爾貴(Marquet)佛里埃及(Friez)佛拉芒(Vlaminek)當根(Dongen)等

又一部份作家，認為物體是我們眼中所出現的一種形象，而作家應該直接地來表現自己心中所現的姿態。要求各自個性的表現，以「表現什麼」為主要問題。企圖於思想的推論；因此，畫面上顯示出極濃厚文學底思想底氣息，以這種主義團結的一部作家，稱之為「表現派」其作家有皮許斯垣(Pechstein)谷谷肅加(Kokoschka)馬爾(Mare)諾爾台(Molde)拉(Kle……等。都可以從他們的作品中窺探這些思想來。

康丁斯基(Kandinsky)是在他們中依着色彩，線條，和形而思考繪畫的結構。嘗試色彩心理學的研究，企圖構成一種絕對的創造的世界，他的繪畫恰和音樂同樣，用色彩，線條和形體來作曲的一種繪畫的音樂。

野獸派今在巴黎畫壇中，仍保留最高的地位，表現派却因為太偏重「思想底」表現，忽視技術的結果，脫離了繪畫的本道。因此，興盛一時，而終告毀滅。

另外一種現象，則以自然解剖了的形式來表現「內的精神」的。他們把「怎樣表現」當作一種繪畫的形式來研究時，就產生了所謂「立體主義」又稱「形式主義」以這種主義來作畫的一派作家有辟加索(Picasso)勃拉(Bragus)業加(Légen)葛里士(Gris)……等

這派作家，他們自己把繪畫，思想化抽象化的結果，使人迷迷不解，遠離了社會及人羣，只注目於繪畫形式的東西，當然也不能支配二十世紀正當的繪畫世界。因而，一時流行於歐洲畫壇的它，結果又宣告衰落而流產。

此外尚有一種超現實主義，他們是很遠達主義否定了破壞的思想沈淪而來的

或文學化。忽視技巧的結果，是會遭受僵化的危險的。

2. 如果只追求於自然的本形，遠離了社會人羣，抽象化，神秘化的結果，亦將歸於死亡。

因此，要建立能領導二十世紀繪畫的新理論基礎，無疑地，它應該是經過揚棄批判後而

畫家主要的有辟加皮亞(Picabia)有里相(C)hirico)密羅(Miro)愛你斯脫(Ernst)等，他們研究關於現實中非現實的東西。以那非現實的現實出發，這便是他們的世界。

從以上所敘二十世紀各畫派理論本源情形看來，我們可以領受一個寶貴的教訓，就是：

1. 繪畫如果過於偏重思想底

寫在三卷二期之後

編者

本期原是預定二月初出書，不料被印刷廠方面滯延四十多日，以致又告脫期，這又是要向讀者抱歉的。這期是第三卷的開始，又適值卅一年的新年，慚愧我們沒有什麼新的好的意思貢獻，只是替他加上一件新衣，從這期起本刊換了一個封面呢。這期是合期，文章畫稿都增多一些。同時自本期起每本價格增多式角，至加價原因不用說，相信讀者比較編者更會清楚呢。

保留的部份。

現代繪畫理論着眼點，認為所謂繪畫，必定是一種造型藝術，繪畫應該是「繪畫底」為對象，真正的繪畫才會產生。

把握這種方法來考察現代畫派的理論基礎，便可以很清楚的獲得了解。

現在我們以思惟為中心來研究，從繪畫底來着想，像Max Dori說一般「可視底」可看作「自然近似」和「自然遠離」兩種。

1. 自然近似——那是由外的移向內的，這里又可分為：

A. 客觀的——便是無論何人所見底，這例如柯爾培 (Corbet) 客觀的自然主義

B. 主觀的——就是說，我所見的，如印象派所主張的，求於現代，在郁多里羅和弗里埃支的作品看見。

2. 自然遠離——是指非描寫外物的。而為藝術底自我的表現，借Max Dori的話，可以視為「從內的移向外的」



收穫 徐傑民

，那便是「感」。是藝術感情的表現，依其處理的態度不同，亦可分為二種不同的形式。

A. 對當的——對當地處理藝術感情者，為表現主義。以我所感到般地，對當性作為對象，是個性的。

B. 人格的——是人格的處理藝術情感者為「理想主義」便是「大家所感到地」可說是普遍的。

從方法化而論到藝術形成的問題，藝術的「成在層」是造型美術特別注意的。現在從這種思想去看前述的「自然近似」台利所謂「自然」這意思明明是「即物性」這即自然性另一個定為一種「物的性」是指對於一種物所有的「質」「量」的感性，藝術的主觀為主，而自然為從。

所以現代的一切繪畫，在某種意義上，都是從這寫實性出發的。

總之，現代繪畫是「繪畫底」它必須從「可視底」出發，它不是「即物性」的，它是「物的性」的寫實。乃是從心出發，那心具有的繪畫的東西，是物 and 心合一的質的感動，是感動的性質的寫實主義。

卅一年十一月十日脫稿於曲江

內政部登記證警字第七四八五號
 本報審查證警字第一二一號

我們的弟兄



并編刻

音樂與美術

第三卷第一二合期

中華民國三十一年二月出版

編輯兼發行者：

廣西省藝術師資訓練班
 「音樂與美術」月刊社

經售者：全國各大書局

定價：零售每冊國幣五角
 半年二元五角 全年五元正

桂林廣西印刷廠承印