

青年藝術

繪畫雕塑建築
應用美術

俄國彼得大帝前之建築
第二次全國美展側面觀
第二次全國美展的印象
西洋美術家人名小辭典

廣州青年藝術社主編

出版日

國立北平圖書館藏

中華民國二十二年

本刊第一期目錄

- 對於第二次全國美展的希望
二十五年來廣州繪畫印象
西班牙繪畫概況
希臘古代期的美術
多米埃
參觀市美成績美覽會
堡爾丹隨筆
閒話自然
美術用語淺釋
雕塑講座

胡根天
吳 琬
李慰慈
趙世銘
李 樺
黃 悔
杜金譯
式 庚
任真漢
鄭 可

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

青 年 藝 術

第 三 期



華 都 習 作

每 月 一 日 出 版



青年藝術

第三期目錄（五月一日出版）

俄國彼得大帝前之建築

李慈慈 一四五

馬提斯，盧柯
畢加梭，特朗 訪問記

洛平輝 一五三

第二次全國美展側面觀

徐驚百 一六五

第二次全國美展的印象

應龍 一八〇



現代洋畫技法的研究(二)

任真真 一八四

林布蘭

慰慈 一九二

林布蘭的銅版畫

李樺 一九七

林布蘭的代表作

彭兌 二〇五

林布蘭的自畫像

杜金 二一〇

林布蘭特輯

美術用語淺釋

任真真 二二四

西洋美術家人名小辭典

慰慈
李樺 編

插圖共二十五幅



猶利夫基寺全景，「聖梳若」寺居左（1119—1130）

俄國彼得大帝前之建築

李慰慈

俄國建築的起源可以說純粹地脫胎於比桑丁藝術的。在比桑丁藝術的廣播影響之下，其他的藝術流派在俄國便顯不出若何光彩。如希臘古代藝術亦曾一度輸入黑海，西托，薩馬特 Scytho-Sarmate 藝術亦曾由哥德人 Goths 帶到過克利米亞 Crimea，或由游牧者帶到過西伯利亞大平原，然而，都沒有在俄國留下什麼偉觀的痕跡。比桑丁藝術的起源很早，大概與基督教的公開活動時期差不多。（五六世紀前後），以東羅馬君士坦丁堡



「聖提密持利」教堂



普司哥夫的「密羅司基」寺

為重心地的比桑丁藝術與基督教的^聖精神，自從輸進俄國之後，不但在形式方面得到意外成功，還根本地以宗教的關係而牢結着當代的人心。

崇奉基督的堅強信念在俄國就這樣地一脈相承的支持了六個世紀之久，在各時代的壁畫上，所描繪的聖母與諸神之像便可證明。然而，所謂「相承」並不等於抄襲，這不過是連續，正如同一的樹幹，年年也可換發新葉新枝。

及至十一世紀的俄國教堂，在基輔 Kiev 一〇三七年所建的「聖沙非」，在徹尼哥夫 Tchernigov 一〇三一年所建的「顯靈聖母院」，仍然華麗地用着「摩塞意克」Mosaic「或壁畫」Fresque 來裝飾，還保持着比桑丁藝術之複雜美底效果。

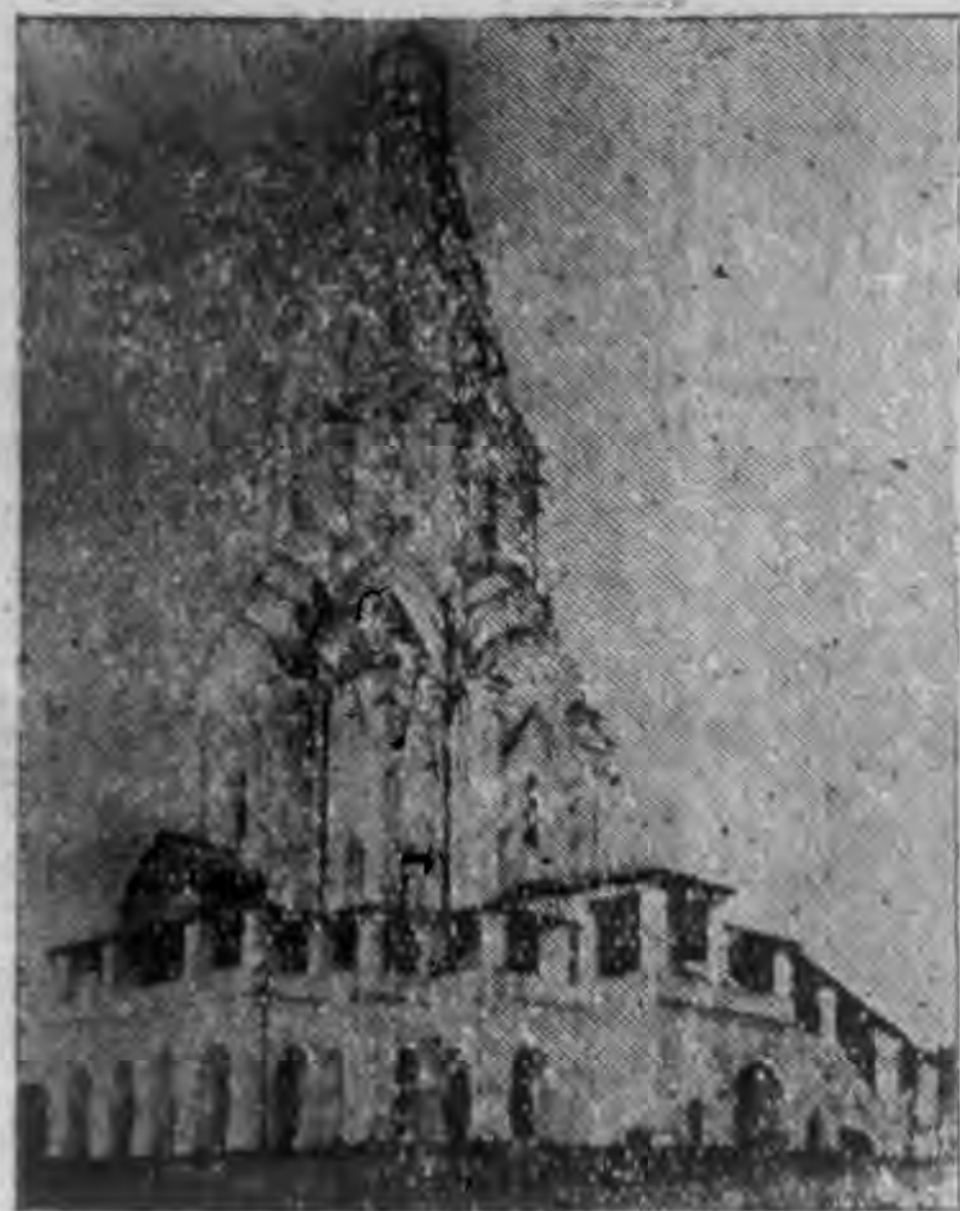
嚴酷的氣候與地土，到底不容俄國建築過份向纖華方面發展。在十二世紀的建築物中，已明顯地漸傾於樸簡一途了。最顯著的例，如前一世紀所建的基輔「聖沙非」教堂，是用五座經堂式所構成的，但十二世紀在諾弗哥羅所建的「聖沙非」，已簡化為三座經堂式了。在材料方面，普通的石柱已替代了前世紀所用的雲班石柱，在牆飾上只用壁畫而不用華貴的「摩塞意克」了。此時所建立的最簡潔的教堂，騷馬忒加斯 Thaumaturge 的「聖尼古拉」(1113)是有名古樸的。同樣以素美見稱而與北地最相調節的建築，則莫過於「聖梳若」寺了。(1119-1130)(寺在全景圖內左邊)全寺的外飾異樣光潔，只由三座圓頂與三座半圓的經堂調和地構成。普司哥夫於一一六五年所建的密羅司基寺，(見圖)亦是出自同一樸素格調的，不過居中的唯一圓頂特別的高，而四旁所附的經堂只及居中的半腰而已。這種幾乎是俄國建築上所特有的風格，已隱約地預示着十四世紀諾弗哥羅地方之樸質建築底特徵，如「聖西俄多利」教堂(1300)所採用的正中獨座式，商業區的「顯聖院」(1374)所取的亦是正中獨座式。簡潔的平面，樸靜的裝飾，形成俄國中世紀建築之純潔古厚



莫斯科克烈緹林之塔

的素美風趣。

經過長期的進展，俄國的建築已漸脫離比桑丁藝術之影跡了。在內部，建築物如一件簡單的立方體：寬大的門窗已改為狹長的窗框，上蓋之圓頂，與其採取扁平的半球形，却換上帶冠形，繼而換上胡葱形。外部的裝飾，只在牆垛中作些很平的浮雕，三葉形的連續穹窿等，或在圓柱與壁間裝些額飾。上述的諾弗哥羅與普司哥夫的兩所主要建築物，不但是在技巧上有了如上的改變，就是在審美的情緒上也根本起了新的見解，對於經堂的面積底分佈，形狀，瓦料，與乎樸素的



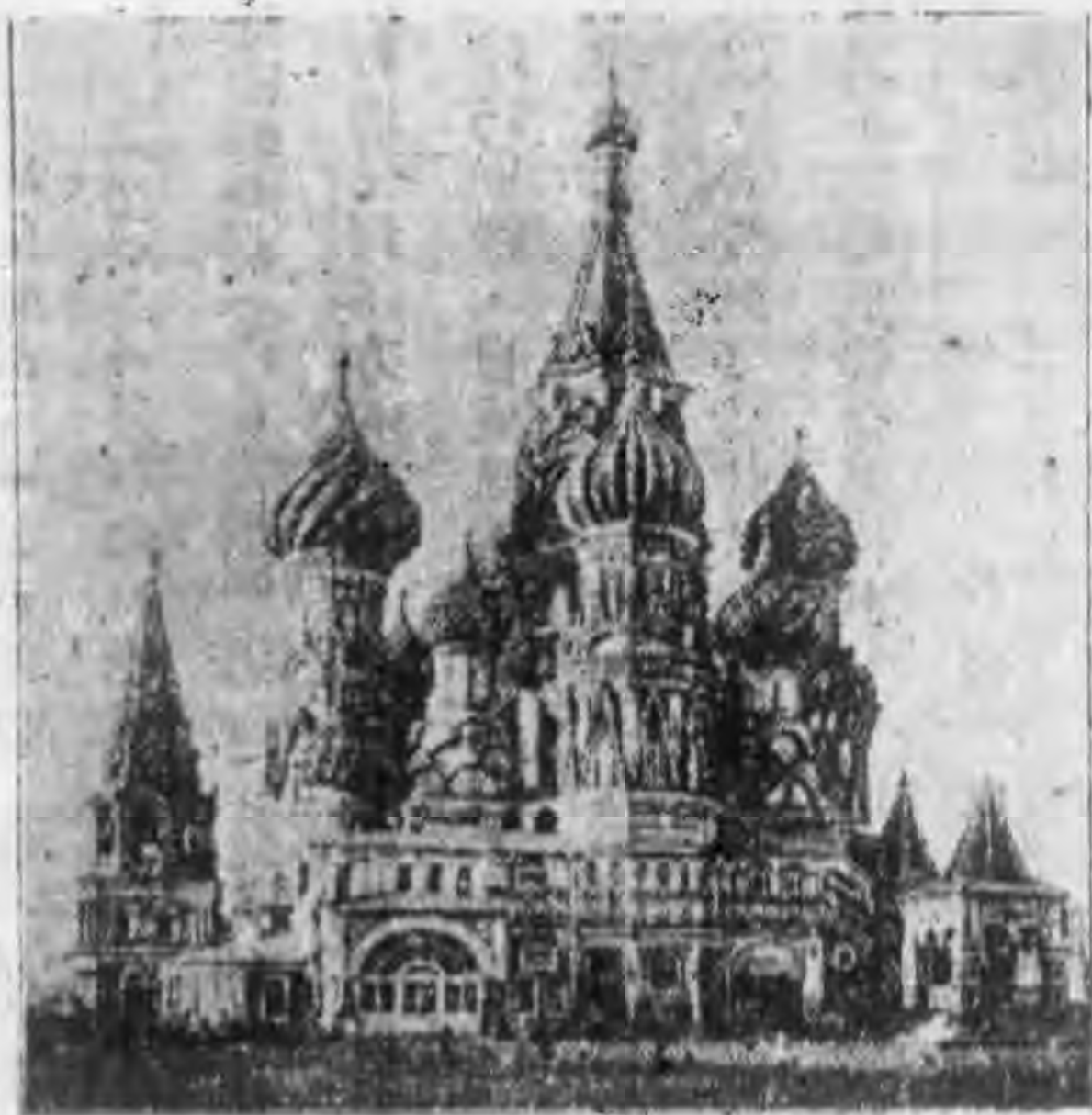
莫斯科附近之「昇天堂」

裝修，以前所現於初民木料建築物中的古樸風格，這時候又重現於石的建築物上了。統觀起來，這就是原始的民平的建築底復現。十四世紀的諾弗哥羅就是此種建築滋長的中心地。其中附帶的組合方法，人或獸的各種變化了的圖形，很能表達北歐人的認真精神，與堅誠的情趣。

此外不能不另有補述的，就是俄國索達，Souzda地方的建築，雖然亦在同一源流中發展，

但比起諾弗哥羅與普司哥夫的主要建築物來，就頗有相異之點。最著顯的就是同樣受到初民木料建築的影響；在諾弗哥羅方面便聰明地把原來的方式修改得圓渾些，輕盈些而獲得軒廠矯建的姿式。但在索達方面，却依樣保留着木料建築上之稜形與過於顯露的肩幅。索達的教堂多用白石建造，與基輔地方所用的磚又異其趣，面積也不如基輔的寬宏，如諾弗哥羅一樣的用獨座經堂式；但旁邊的穹窿幾乎升至與正中的穹窿相等。尤其在裝飾方面只表現了一點虛浮而不着實的纖巧氣息，一如仿用西方倫巴底 Lombardes 的額式，或羅馬的單面彫等作風。關於此項裝飾的格調底來源，引起過許多紛論，很可能的這是來自西方的影響，（微尼哥夫方面在同時代中也有同樣的裝飾出現）但所得的如刺繡般花邊般的纖細效果，又明白地是東方的特色，不難這就是東西方之混合物。

總之，索達的建造者在俄國建築史中建立了



莫斯科附近哥羅芒司哥的「降堂福」

性。

十五世紀的俄國建築底力量，開始集中於俄皇們的所在地了。莫斯科的「克里姆林」Kremlin



莫斯科附近非里的「轉戀聖母院」

兩件不可遺忘的作品；一是在納你 Zol 的「轉戀聖母院」，(1165) 一是在佛拉德米爾一一九五年建的「聖提密特利教堂」。(見圖)這種索達人的作風，雖然拉雜地受到多方的影響，然到底頗能達到俄國的特有纖巧別緻，自成風格。佛拉德米爾的一一八三年重建的「聖母院」，十二世紀末在斯未尼加羅的「聖母院」，都受到了索達式建築的影響，然而纖巧的索達式的建築底壽命是極其短速的。自一二三〇年 Louliev Paski 的「聖梳若」教堂成立之後，俄國建築又轉回至樸素的平民式建築底途徑了，盡量地淘汰了寄生的虛飾。總之，「樸素」，「纖麗」於是便成為俄國建築大時代的醞釀期間底常常起伏的矛盾

(宮殿)的完成，簡直是替俄國建築的新時代搖動警鐘，宣佈比桑丁藝術的複雜美與俄國初民建築的樸素美底大調和，此時的建築異樣地呈着自由蓬勃的氣象，如建築家非阿那化里所作的 Domeion 聖堂 (1475—1479) 是採取佛拉德米的聖堂底風格的。相反，普司哥夫的建築家們所作的「報信聖堂」(1484—1484)在各柱脚間作出出壁外的空形，這明顯地又是初民木料建築的本色。至於那衛Novi所作的「聖米雪爾」正面的浮飾採取的是意大利風，而大體上的結構則保持本土的特色。

十六世紀的開端，是俄國建築最富於創造性的時代了。極端的運用木料建築上之金字塔形為基礎，

大體上看來彷彿是一具多邊形的帳幕，莫斯科附近有三大建築，都是最能代表這時代的新作風的。一是在提雅哥夫一五二九年成立的「聖芳瑟巴底司」教堂；一是在哥羅芒司哥一五三二成立的「昇天堂」(見圖)；一是俄羅斯國的「顯聖院」。(約成於一五五〇年)三座大作同時都具有意大利的裝飾風味而又異樣地能保着本土的古樸精神的。這是時代上金字塔形與五座經堂式的混合表現，亦是簡樸的平民式與比桑丁式的混合表現。

至於哥羅芒司哥的有名「降福堂」(見圖)却又別具風趣。一方面雖帶有初民木料建築之遺風，

而一方面却獨具主觀之質特，在向空間發展的塔尖看來，幾乎有點近似歐洲的「哥特」式，而實際的效果可以說完全是俄羅斯的。俄羅斯的偉大教堂，也是有着同樣風格的傑構。這兩所力作，在俄國舊建築當中，的確是最完美，最別緻，最能代表俄國民族特色的作風。

讓位與歐西新藝術的前夜，俄國的建築在一六九三年還作了一次最後的高呼，歌頌着過去的光榮，這就是非里「轉懇聖母院」之成立。能與大時代的「降福堂」及「俄羅斯教堂」堪稱比美的，非里的「轉懇聖母院」（見圖）可說是最後的了。



ROUAULT



PICASSO



DERAIN



MATISSE

馬提斯，盧柯訪問記
畢加梭，特朗

武者路小實篤依

洛平譯

一個青年的夢的作者武者小路實篤許久以前就給介紹到我國來了。他是日本的當代文壇健將，對於美術更有濃厚興趣與相當修養。今回我們從這位文學家的筆下，看到名字已經聽得爛熟了這四位畫家的活動寫真，是很可以幫助我們理解他們的藝術的。原文敘述訪問情形甚詳，但當中插入一段邀請他們到日本開展覽會的心願，及作者自己買書的經過，在我們讀來，沒有多大興趣，為着篇幅的關係，一并省去，特此聲明。

——譯者。

○ 接着就得到約我那天午後二時會面的回音，我於是把去倫敦這回當我決定離巴黎去倫敦的那天，午前十時打了個電話給畢加梭

事延遲一天了。

我在日本時就有訪問這幾位大師的心願。在今回旅行中，果然能够和他們會面握手，真是最大的收穫。這四位大師恰巧都在巴黎，而且他們都很親切地接待遠方的來客。

我完全不懂法語，不能跟他們直接談話，是件頂遺憾的事。但我得看到他們親手搬運出來的大作，無論如何都比從美術館或畫商那裡看到的所得來的印象深刻得多了。

我並不是不知道除這四位大師外，還有許多優秀的畫家們，如邦納耳(Bonnard)、巴拉克(Braque)、司干扎克(Segonzac)、丟飛(Dufy)等都是我想訪問的，不過我祇有訪問這四位大師的時間。這回訪問的結果，我對於不論那一位都感到滿足，但我常常在想，不知道自己有沒有給人一個不良的印象。

我以為，好似遇到了從遠方來的朋友，祇有生出一種說不出的愉快情緒那樣，他們也一定很高興會見我的。實際，我自己雖然有幾分神經過敏，但在彼此會心上，我確信他們看到遠方的來客是很高興的。至於我是怎樣興奮，更不在話下了。

與我最初會面的是馬提斯。我預先從馬提斯的弟子青山君處知道，馬提斯在十月以前留居巴黎，之後即去尼斯的。青山君又告訴我馬提斯很願意會見我，所以趕着他未去尼斯之前，我就最

先去拜訪他。

接着就去訪問盧柯，特朗，最後是畢加梭。

也許畢加梭正爲着西班牙的事情煩惱着，我想把訪問他的念頭打消了，我打聽了許多關於畢加梭的事情，不知道他高興不高興接待我，所以就把他排在最後的訪問名單上。給我介紹的福島君，因爲發往別人的信都有回覆，獨發往畢加梭的老不見覆，不久他也不能再等，離去巴黎了。

但是心裡總騰下了什麼似的，我終於在前天和高田及朝吹兩君去訪問畢加梭。但從福島君和畫商兩處打聽得來的地址都不相符，後來好不容易才找着了，一連去了四次，看門的女人都說不在家。我們都有點不好意思，祇好把福島君的介紹信遞進去，正徘徊着不知所措的時候，女的告訴我們明天十時半左右打個電話來。

依照這個時候，我托高田君到隔鄰去打電話，據說得到叫我們星期四去，可是今天既是星期日，就請於下午二時來吧的回音。於是我們就決定搭十二時十五分的火車去，高田君致了敬意之後，把電話收了。回來後，高田君對我這樣說，我就祇得把去倫敦這回事延遲一天，托朝吹君打了個電報去告訴倫敦的朋友。

因此我以爲畢加梭不大愛接見我，但事實恰相反，關於這事，讓我在下面詳說。

在這四位大師——馬提斯，盧柯，特朗，畢加梭——當中，氣品最高而且最沉着的是馬提斯。最滑稽而活潑的，連聽到他的聲音也可知道的是盧柯。長得最高大而且使人感到最親切的是特朗，而畢加梭是一個最有魅力，感受性最強的男子。

盧柯在與我接觸之始就覺得是滑稽了的。我與朝吹君同去訪問盧柯。因為他卸了穆維美術館長之職，不需要在美術館的近隣住了，他搬了家，我們第二回就撲了個空。于是先由朝吹君去訪他的新居。據說年老的婦人出來接見，告訴這樣的訪問是不行的。但是朝吹君却給領導到盧柯的客廳，聽到盧柯斥責那婦人的聲音。據她說，盧柯適患傷風，可以用信來答覆他所要求的事。朝吹君想那也好，就留在那里等他的覆信，可是婦人又說他寫覆信要費三小時的，這可嚇倒朝吹君了，等不到覆信，他就跑了回來。他回來告訴我盧柯要三小時才寫得出覆信這回事，我們都大笑了。後來要費三小時才寫得出的覆信，果然遞到我們手裡了，可是那不是盧柯的筆跡，却是那婦人的寫得挺好的短簡。他約我們星期六晚上九時會面，並註明遲到是不候的，又說如果星期六沒空就請于星期一同時間來。

我們自然是星期六晚去。那位婦人雖不能說是美，但品格也很好，實在是一個心地美麗的人

，使人一見可觀的。我們都這樣想，在盧柯看來，她也許是很美麗的吧。

我們給帶進客廳，那兒掛着一張據說是盧柯二十歲時畫的很大的「聖母的嘆息」素描畫。這張畫的權含有雋永的意味，我覺得是一張超出於古代大家以上的暗黑色調的畫。

盧柯雖說害着傷風，但還親自出來招待，和我們寒暄握手後，一坐下，就開始饒舌了。在此後的兩小時當中，他簡直滔滔不絕，口若懸河。

我完全不懂法語，但從盧柯的種種姿態和手勢的有趣表情和說話調子底誇張的變化上，也多少會意。但是，就主客之間，盧柯似乎完全未留意到客人不懂話這回事的。有兩位婦人，尤其是他的姊姊，似乎知道我不懂話，特別表出一種爲難的表情。高田君那時是我的通譯，可是盧柯完全未理會到這點的。

這時我真爲難透了，人家大笑，我也莫明其妙。然而，這位長着碩大腦袋的盧柯，却全不以爲意。據說他執着一個十歲的孩子，也可大談畫論，他對於談話的對手從來是不選擇的。當談及畢加梭的時候，他大發議論。後來高田君告訴我，他說：「我到畢加梭的展覽會場時，他人是堅持先入主見去看人家的東西，我却完全拋棄先入主見去鑑賞畢加梭的畫的，但是畢加梭變得太突然了，在我，二十歲時寫的東西到現在還沒有多大變化的」。他又說到今日還能尋味古典藝術的

祇有他一人。接着我就完全聽不懂他說的話了。

三

盧柯無論如何都是盧柯式的。我雖聽不懂他說話的內容，至于他說話的滑稽味是很能意會得到的。他是一個丑角，是一個真正的丑角，我想。我們看到在他畫筆底下顯現出來的丑角，當真是從他內蘊的情懷寫出來的吧。後來有人說，當他在穆羅畫室習畫時，他就具有丑角的才技，而且想做成一個丑角，不過為穆羅所斥責，便把這個念頭拋棄。要是他那時做成了丑角的話，現在當然是一位紅伶了吧。

盧柯與馬提斯恰是一個反面。馬提斯是個沉默的人，他不說不願意說的話。當遇到幸田露伴氏是這樣，尤其是現在遇到不愛饒舌的我，更是這樣。我最初聽到馬提斯的話，不過是幾句最普通的寒暄而已。

但是訪問馬提斯時，他馬上就出來，而且立即親自搬出自己的作品。他還是寫着畫，在客廳兼畫室的工作間裡掛着五六張優秀的油畫和最近寫成的十幾張同一女顏，連姿態格式都一樣的素描，他又到別室搬出好些素描來。

馬提斯的素描的確是些珍品，美妙的東西。他默然把作品給我們看，但是他並不傲慢。

盧柯拿出自己的石版畫集給我們看時，大笑不已。當看到寫着一個鞭着獅子的男人的滑稽面孔，他似乎加上許多說明。大家都大笑，他反很快意似的，也一齊哄笑。

但是馬提斯始終是沉默的。他雖愛好野性，野蠻人的彫刻，但他的藝術完全是由都會人洗鍊出來的。

訪問特朗時，也是和朝吹君一道去。當朝吹君一個人去看特朗時，他也親自接見，看到名刺之後，他說：「是你嗎？」於是就約好會見的時間。朝吹君即以快郵通知了我。

我們去訪問特朗的時候，按了門鈴，他也親自開了門，很客氣地寒暄兩句。我們要脫外套和帽子，地親手為我們取了去，讓我們到洋臺上坐下。我已看過特朗三次了，在三人當中，他是最年輕的一個。他不是把我們當做客人却當做朋友般來款待。帶我們到他的大畫室裡。在那兒站着兩幅尚未完成的百號以上的大畫，較大的那幅似乎是剛才寫過的，畫着許多裸婦。另一幅是可以使人想起藏在羅佛爾美術館裡若爾若尼(Giorgione)的畫似的有四個裸婦排列坐着的構圖。肌肉是有力地表現着的。後來才知道這畫是繼續寫了十年的。他見我們驚奇佩服的樣子，也似引以為喜。又另給我們看了許多近作。

馬提斯不求助於人，也常寫很大的畫。特朗據說寫大畫時是從什麼地方情人幫忙的。但一則

因為我不會說法語，二則因為不好意思問，所以我便不追究了。

特朗在那幅大畫的後面，一幅套一幅地拿出許多較小的畫來。不論那一張，比之在畫商處可以見到的都好得多，使人感到一種力強的魄力。從他的肖像畫可以聯想起哥洛（Gogh）但仍然不失掉特朗的本色的。在牆壁上滿掛着的小畫，都是很好的佳構。最後他帶我們到那大畫的後面，並許可我們隨意翻覽他的東西，特朗坐在靠手椅子裡，愉快地看着我們的動作。那里的珍品多極了，而且據說多是未經發表的。

特朗是四大師中最隨便，最爽朗的一人。他生着很大的力氣，有堅實的身體，是一個偉丈夫。

四

我訪問畢加梭是留在巴黎最後那天的午後二時五分。我順便和來送我行的原田和坂兩君一齊去，合共五人。馬提斯住在五樓上，現在畢加梭也是住在五樓上。最初一個女用人接見我們，但我們說着話時，畢加梭的聲音已達戶外，同時畢加梭已昂然出現了。他是一個比我們高矮相等的，長五尺二三寸的人，一看去就使人認識是畢加梭，雖然和風朗的樣子差得很遠。

我經過紅海時，重風拂臉頓然感覺得涼快可愛。現在和畢加梭第一次會面，又從新喚起我道

種感覺。畢加梭是一個優良，可親的人。

西班牙產的畢加梭比法蘭西人更覺得親熱。以我觀察，他的感受性是很強的，這當我們握手時，就直接地覺得到了。我們同行的人未免過多一點，但是他並沒表示什麼嫌惡的顏色，都親切地和各人握過手，引我們到客廳去。

在客廳裡我有一種意外的發見。那里掛起塞尙 (Cezanne) 和盧諾亞 (Renoir) 的大畫。所謂大，是約有三十號那麼大，盧諾亞的是一個婦人像，似乎是着起衣服，又似乎是裸體的，在我看來，這不是一張美好的東西，塞尙那幅就好極了，那里的確有塞尙的特色，在那看來似是給與立體派不少影響的山叢前面的森林當中寫着一座房子。畢加梭對塞尙這張畫，十分嬌傲地說是用許多自己的畫換回來的。說到「用許多自己的畫」時，他對高田君苦笑着。至此，我也想起在馬提斯處也看見他所喜歡的塞尙的「桃」。

客廳上也有幾點畢加梭自己的油畫，一個丑角的彫刻也放置在當中。這些我們都感到是些很優美的傑作。畢加梭忽然到別室去，帶進來許多自己的素描與水彩畫。那兒不少精巧的線描畫，而採取性的題材的畫也有二三張，男女並坐的畫也有數枚，的確是些力作。最後那部分是敷設淡彩的素描，都十分美觀可愛。此時畢加梭又拿出張頗大的銅版畫來。一看，我就認得是在巴黎最

近的美術什志上看過的。我正興奮地細意鑑賞這銅版畫的時候，畢加梭不知咕嚕了些什麼。後來高田君告訴我，他說：

「這畫就送給你吧。」

我意外地驚喜，當聽到這句話是對我說的，有什麼法子不歡喜呢？我表示了感謝之意，但忘記了說些什麼了。單能與畢加梭會面已經可喜，單能見到他的畫更覺可喜了，現在竟領受他這樣隆厚的禮物，有什麼法子不歡喜呢？

我那時忽然想起了我的祖先錄足的一句詩：「所欲得的得到了……」但是我沒有贈呈什麼，倒得到精巧力作的正是我想買而買不到的銅版畫，就錄足的詩說來，也是很慚愧的。還不錯是福島君介紹信的力量，同時我想自己給與畢加梭的印象也不至太惡吧，因此我就歡喜得忘形了。

我受了畫之後，心裡反覺不安起來，即以名刺並將帶來的毛筆一枝，連盒子都沒有打開，就遞過高田君托他轉呈給畢加梭了。高田君一面將筆盒打開，對畢加梭說了句什麼，高田君又問我裡面有多少枝筆，我說一枝，他就把筆連盒子一齊送過畢加梭處去。據說畢加梭是會用日本筆的，他很珍奇地接過那個筆盒，對我說了句客套話點一點頭，我自然也點一點頭。

我們又到別室去。那兒滿壁掛着畢加梭最近的大作和舊作數十點，也有許多寫真。

這些都是力作，我覺得他具有一種不可思議的力量。然他沒有特朗那樣結實的身體底逼人的氣概，倒是很和氣雍容的。特朗也確是一個優良的男人，但是一個六尺以上的巨人，而畢加梭不過比我們高二三寸，這使我們更感親切了。我既得到他的贈畫，露骨地增強自己的愉快，是真的，而接觸到像畢加梭那樣可親的人物而增強自己的愉快，更是真的。畢加梭反覆地表示不能直接跟我說話是件遺憾的事。當我瀏覽他的大作時，他站在我的身旁，想起一齊看畫那種可親的態度，和當我們要回去時兩次跟我握手，在門口降石階的時候我三次回顧，他都和我們以目為禮，最後目送我們的影子到不見時才回去，這些都是使我們十分愉快的。

畢加梭當問起我來時不知說過些什麼話，但似乎他還不認得我的名字。當在銅版畫上面題下我的姓名時，也是由高田君預先寫好交給他，他逐個字母抄過來的。不過我的誠意和他的誠意，在無言的瞬間中已經交流着，是不能否認的了。

實在說，我對於畢加梭的全部作品不是完全同意的。在日本時，我甚至以為畢加梭一定是瘋狂的。然到了這兒來，也有好些東西還是不合口胃，不過就他最近的畫集看來，我總不很了解他的作品，而那種力強的創作力是值得我們驚服的。

會見了畢加梭，在他的家裡偶然（他這樣說）看到他的畫，我以為對於他的畫風可以幫助多少

了解吧。但是他爲什麼寫這樣的畫呢？這點我們還摸不着頭腦。當我們一齊看畫時，坂君指着一幅可以使人想出是鬥牛的畫問這是不是一個寓言的時候，他答單在寫這畫時也是這樣想過的。實際他的畫帶着好像孩子們所喜歡的，任意地寫成的氣分。即是說，他的畫就是一首即興詩，然這就是他舉全力以赴的境界了。

他不像旁的畫家們祇寫高山頂上的東西，他連高山的全部，人間的全部，自己的全部都寫到。他的畫是多種多樣的，他所想寫的東西也是多種多樣的，即他手腕所能達到的地方，不論在什麼畫上都感覺得出來，心與神經所感到的地方，也不論在什麼畫上都感覺得出來了。他實在充份地了解色與線的神秘，他想表現的東西，就可以率直地表現出來似的。

他看到誰的畫，大概有時也會同意人家的畫法，也會反對人家的畫法的。在他的性質內，實在有一些我們所未會接近過的東西。他誠意地推崇的一人，恐怕祇是塞尙吧了。

話又要轉回來了。我們要分手，坂君穿外套的時候，畢加梭在後面幫助他。坂君十分的惶恐，因爲當初不知誰在忙他的忙，及至回頭一看，原來是畢加梭，便不知所措地握別了。

我多留在巴黎一天訪問了畢加梭，是一回最愉快的事。（下略）

全國美展側面觀

徐·驚·百·

要對於這樣一個包含二千三百多件作品的全國美術展覽會，加以確當而不具偏見的批評，即說是能像樣地給各地沒有眼福看到這次展出的同人一個介紹或概略的印象，怕也不是輕易的事吧？就這樣輕輕攬上手的我，是頗有些認為大膽的。

從來作為提倡理工科而稍稍偏視着其他學術的政府，在減低中小學美工教程以後，還能大規模地這們展覽一下，說是提倡藝術來發揚民族精神，也得是一班藝人應當高興的事體。在這樣一個節序，有着美展，音樂演奏和舞台劇的時候，全國各地先後組織着首都旅行團乘興而來，是得到怎樣的結果，滿意還是失望，在此無從預測。我只能就我底見解來介紹一下美展本身的概畧。

(一) 如此模樣

從年初開始籌備以來，匆匆三四月時間，先只從事務上看來，已經是捉襟見肘，應得是有點匆促。叫全國各地先後得到消息從事準備出品的藝術家，因而感到急來抱佛脚，有些湊不上，勉強一下，是實情。這影响到出品質量上是可以原諒的。然而在展出來堂皇的六大陳列室裡還有着非常完密的門類，和甚多的大量展品，是可驚詫的事實。

除了中央研究院額外參加的發掘古物不算外，有九部的展覽品，給統計一下，是這樣的分配着：

圖書 二百三十一件。（全部古物）

刻印 四十七件。（半數以上古物）

工藝美術 銅器，九十一件；陶器，一百五十四件；玉器，三十六件；雜品，七十件；圖案，三十八件；織繡十一件。（大部是古畫）

建築圖案及模型 十六件。（模型都是北平宮殿的縮寫）

雕塑 廿六件。

西畫 二百十五件。

現代書畫（印書法和國畫） 五百六十件（第一次展出四百九十四件）

歷代書畫(自晉唐到民初)四百七十七件(分兩批展出)。

攝影 一百卅件。

從數量上看來，繪畫是占了半數以上，而國畫占的比例最大，這是一個特點。從另一方面觀察，全部出品連中央研究院的古物在內，屬於「國寶」古物一方面的佔有百分之六十以上的成數，倘把「現代書畫」(把西畫不算做「現代書畫」)這自稱為「國粹」的一部門加進去，古畫實際上幾乎是盤据着十分之九的地盤。

這樣的全國美術展覽會，打破了時間的隔閡，使你如置身在商周古物肆中，一眼望去，是頗有「古物陳列所」的風味的。

我叫牠做古物陳列所，不但是批評這樣一個堂皇的展覽會，也是說明了號稱文藝復興的當代藝術的實際，除了吹彈着的少數人外，其實不過迷戀着「古國文明」底骸骨而自炫上國衣冠，頗欲屏夷邦俚俗于化外，是大有自得之致的。

以如此的方式自炫，謂可以因此把「古代的」文明宣揚于列國，以至於自己底子民，而引起民族意識的這藝術提倡精神，而可以登「藝術」于衽席……

這是無論誰在美展先轉一圈，畧看一下之後都可以得到同樣的感想。

(二)從坭古到新技法的嘗試

精細一點看，撇開從西洋搬來，「不屬正統」的門類不談，看看那些標列爲「現代」的東西，牠們底「現代性」如下所述。

在刻印一部份，大部份「現代」底什麼「印存」，「拓本」，以及「什麼室」，「什麼樓」治印之類，牠底好處全在能「撫古」，做得大抵以甚像「封坭」之類爲尙，當然是把魂靈寄托在周漢以上的藝術，「現代」的不談。銅器部，根本不必陳列出「現代的」，因之不必搜集，不談。陶瓷部中有什一的現代出品，除了江西省立宜興陶瓷職業學校出品(十件)有些新的改良外，如潘庸乘，朱友麟等底出品(十件)都一律是做古，作爲古物而陳列，並非現代實用的美術工藝品，然而也算是「現代」的東西，作行「玉器沒有「今物」。漆器却有三分之二的新的貨，因爲是作爲出銷外洋的點綴，廿餘件，也大抵不能和故宮明代出品相比。雜品則大多是「現代」的出品，包括竹工，象牙雕，景泰藍(全部古物)，玳瑁，牙刻，石刻和雷圭元，高希舜等底脂染。其中最吸引觀衆的是牙刻，以細緻驚人，並有一個四方寸的總理遺像，以萬字疎密佈成陰陽黑白，用放大鏡才可讀知文字。這一類「現代」作品，均是核舟技巧模倣的餘緒，也是古風可掬。

尤其可觀的是「現代書畫」，所謂「現代」，意義不過是古代的模寫。我們看了五百件擠在一堆

的畫軸，除了各有巧妙不同的花樣變化外，是可以把牠們大體歸成幾類，給找出幾條公式來。繪畫的題材雷同，技法也都相去不遠。作為國粹的「現代畫」，實在叫人看了有些頭痛。工細的作法全然連近古還談不上，講究氣派的新法大抵不能超過年老低巢的。像這樣儘往牛角尖發掘下去的國畫底生命，恐怕不能是口頭上的虛誇誇掩飾了牠底窮困的吧。

在一方面是坭古，盲目地復古的時候；另一方面也有在黑暗中儘力摸索着光明的出路的一些作家在努力試鍊新的技法。這種意向，在其動機上是真正的覺悟或是投機，我們還談不上，然而想硬硬地「溶合中西」的那一派調和主義的確在沒落下去，這事實是可喜的。這次畫展中可以看到飛機，（五八號，航空救國）兵艦，（三三三號，琵琶洲宵探）和現代戰爭的硝煙（四三四號，可憐的瀋陽城），把現代機械文明調合在中世形式的自然描寫軸繪中，以溶混了東洋技巧的韻染法來嘗試，有些大胆，也有一些勉強。因為他們只能生硬地湊合現代機械在青綠色的蒼藹之中，既失却了表現機械的力量又「毀壞」了完整大自然的嚴肅（如有一派人給他們的評語），結果還走上了近似公式的調和路途，兩面不能討好，被「正統」的「現代畫畫」家們抱持着那完整的大自然而斥為異端了。這派未來的命運倘不因自動改進而轉動，是很可悲的。

在抱着殘缺溫他們義皇上人好夢的正統畫派以外，也有真正嘗試着現代筆描繪現代生活

，企望製作出「真正現代繪畫」的藝術家們，在這次全展中顯示了他們底態度。在這兒我不能不提及趙望雲底作品（三七二魯西災憐寫，只有一幅），他用毛筆和宣紙，幾年來描繪着華北的農村狀況，爲了技法上的經濟而採取水墨畫的形式，是作爲中國畫改良試練中極可參攷的好例，且以趙氏熟練的手法如實地宣佈了中國農村真相的這成功，值得我們深刻留意。與趙君相類的作品有沈逸千君底牧女（二〇八）沈君也是一個旅行畫家，所作以內蒙生活速寫爲主，風俗畫的風味很濃，但此地只陳列了一張。此外有三一一號的「蓬門兩綉婦」也是以寫實的新技法作爲國畫底強心劑的好例。

總結一句，在全國美展以百分八十以上的數量比例陳列着古物以至古風可掬的「現代作品」之項，真正能夠進求新的改進的作品，以書畫而論，都列舉無遺，只得九幅，如正統或近于正統者相比，只得到千分之五的地位。大體說來，在舊屍骸沒落之傾，新的試驗受的打擊也更大。且這種嘗試的作品，還不能站穩（爲什麼全展這樣忽視？），因爲：首先，他們底態度太偏重技巧上的探索而忽畧新題材的拈取；其次，積重難返，一時不能適應新題材的製作以致勉強湊出來還近于折衷派的大作。或刻意描繪現實的題材但仍然不能打破中國畫形式上的高雅裝裱，使自己很有價值的創作變成了國畫的異宗小品；或則雖然嘗試得到成功而在作爲繪畫基本精神的一方面仍然

走上了古式國畫的老道。

寫到這裡，要有人說我偏排了的吧？——因為我把質地很重的「千分之五」說得太多，以至于排擠了那「千分之九百九十五」的地位。然而倘任誰把全展對於上二者在比例上表示的態度也給以同樣一估的話，我是可以無罪的。其庶幾乎？

(三)徘徊于風景靜物和人像之間

談到西畫，我覺得在提出幾幅特異的作品來說以前，還是排列一些數字吧，比較「真憑實據」一點：

最多的展品是風景：一百〇一張；此外靜物卅七點；人體九點；人像共卅件，內自畫像十三件；一共是一百七十餘件，超過了總數八成。餘下來卅餘幅中間，用現實主義手法描寫「中國底」實生活的十五件——僅有此數。

從地域分配上看來，我把風景靜物方面大體算了一下，（因為目錄冊上不註出品人住址，所以計算不易正確。）上海出品廿張以上，南京三十點左右，北平約有廿幅，杭州十餘幅，蘇州武昌差不多各十多件。大體還說不上有包辦的嫌疑。只是比起第一屆全展，似乎新作風的作品數目少些，一眼看去，滿目風景畫，都十分規矩而已。

現代中國的洋畫界，大體的傾向，和國畫界一樣，也有點「公式化」，只在印象派的風景畫，蘋果如女人肉體左近徘徊着，所以僅僅二百幅代表了大部分西畫界出品的全展西畫部，就變成了儼然的習作展覽會。一班高談着「藝術與民族復興」的藝術家們，大體也只能繪畫一些自炫其「骨法」，氣韻，和舊文人畫二位一體的油繪，就算是「象徵」了中華的民族精神。

教育部長王世杰說：「所謂美術民衆化，匪惟光礙于美術本身之發展，且隱爲提高美術之條件」。要把只能陳列在精美沙龍裡裝點裝點的這些風林靜物加風景靜物的大量作品去民衆化似乎有些困難吧。王部長也提起全展和國難的關係，但是全展裡的作品能真正提起觀者抗敵情緒振發民族精神的，別部談不到，就西畫而論，一張也沒有。是的，我們看到三五號的「后羿射日」；又把高的大畫幅，一個野人拉弓射日，很簡的結構，對於國防的意義，要剝幾層殼子才可以明白，「民衆化」是不談。別的就沒有了。

比較可喜的，是寫實的作品雖然少，大體都還有力。十二號顧了然底「守望」，幾個衣服不整的義勇軍（？）在準備着一個爭鬥的到來。畫面陰沉沉地，和兵士面孔上屈辱憤慨的氣概都能夠感動人。五五號「勞動代價」描寫勞動者工餘的休息，雖然技法不頂圓熟，還是好作品。吳作人的「出塞」，一羣造磚工殷勤地奔走着，是畫家客觀地不帶一詞描寫下的實況。一三九號「逃亡」繪寫

了農村破產的一景；又一五四號大幅作品「掘芋」，用灰色煤質的筆觸，描寫農村生活的一方面，都是使真正的民衆看得懂的作品。一四三號熊明謙底「合奏」用鮮麗的色彩和清快的筆觸說述了學生宿舍裡的休息景色，和張充仁堅實穩定的「祖母生活」是一類；對於現存的生活感到溫暖和甜蜜，遂悄悄記述下來。與這剛巧相反的作品，舉例說：王悅之底「棄民國」，孤子的一個乞丐，向觀者抖擻着在絮絮敘述生存的悲哀。後者在手法上也獨樹一格，用精細的平塗給人以悲傷的色感。

(二〇六號)

和吳作人底態度相似，畫家置身實生活之外，而以俯瞰的臉色去張望沉緬于工作的勞動者的，有孫多慈底「在工作中的老木匠」，和「石子匠」，用柯爾貝(Courbet)底眼睛在打量現實，着眼于畫面結構的心思更甚于說述一件事實的要求。但「石子匠」不失為一件佳作。一六二號「暮年窮途」，水彩畫，從一個坐在金黃草地上的乞丐抽引出一串被壓迫者的哀訴。作風又近于「棄民國」了。石泊夫底「流浪者」還好，只是不能捉住觀衆底注意。

和上面諸畫幅相異的，如李毅士底「當陽之戰」的構圖初稿，古裝人物，戎馬上場，頗無特色處。彭友善底「華清地圖」近于國畫，「惡夢」如神曲底插圖，都是別開生面但是無所收穫之作，此風不會滋長的。

幻想地描繪一些理想或神秘故事的作品，有王遠勃底「浴」，用水墨在木版上繪製潭邊嬉遊的女神；呂斯百底「過去時代」富有炫麗的迷夢似的光輝和依稀的舊時文物的憧憬。又有司徒喬兩張人像作品，以人像來說述作者的憎厭。四一號「愁」淡淡的青藍色作了表情的幫助。這些都是另一作風的出品。

此外在人像方面的佳作有丘堤底自繪，技巧是全新的；王嗣徽底一張手法很圓熟。顧了然一八二號作品寫出一個青春甜美的丰姿。都是技巧成功之作。

風景雖然多，也許正因為太多，看去不容易發生興趣吧？很少完成之作。冉熙水粉畫以精巧勝，劉抗底「松谷庵」筆法很有獨創的地方，可真有些石濤的味兒。劉海粟底作風還是跟原來的一樣。顏文樞則拿出來細巧的幾張舊畫，都是不容易批評的作品。此外潘王良巨幅作品「春」以眩目的原色點描出綺麗幽美的樹林和女舞之環，頗引人注意。

全部西畫的展品，雖然少，據說因為選得精，但使人滿意的作品還是太少了。除了去領略一些色彩的遊戲，和筆觸，結構的花樣以外，要想在風景靜物人像凌滿的這間屋子裡得到些什麼，似乎很難。很多觀衆還不過是轉一圈就出去看看古董去了而已。

國畫是在衰落下去，自命為新興藝術的西洋畫一出世就現出了過年的繡紋似的現象，由全展

是可以看出來的。一方面號召着民族藝術，一方面販賣着西洋落伍了的畫派，對於現實的，中國的活生生的題材，一眼也不看，像這樣的「民族藝術」，是走錯了路兒的了。民衆化更談不上，民衆不要他們看不懂的高雅藝術品，寧可去欣賞「巧奪天工」的刻牙和「價值連城」的古畫，却不會和如此模樣的西洋畫「化」一下的。記住吧，畫家們，倘你們仍在形式技巧的圈子裡搜尋新門徑，其實你們永遠不會比刻牙的技藝更高明多少倍！民衆是，除了看得懂，使他們感動的作品以外，什麼也不要的。

(四) 舊文物的重溫

所謂「現代」或「西洋」各部的展品既然不能代表現代中國真正有益的新傾向而予以提倡，即不僅是由數字比率上，我們也可以看出這次全展的意義是完全偏重在古文化的重溫和追懷的一點上的。這種主張的偏僻，昧于事實，已不是此地得而論評的了，我只好留出一部分地位來對這方面作一個概畧的介紹，庶幾沒有辱沒了全實的意義，使牠空勞一輪吧！

除了「歷代書畫」部以外，以「圖書」，「銅器」和中央研究院出品最可以作為中國古代美術欣賞和史的研究的資料，但一般觀衆除了盲目跟着別人屁股後面說一聲：中國到底是五千年文明古國啊，的話頭以外，是沒有關涉的。

圖書裡面，和「美術」可以找出關係來的，大約不出「木刊」一點以外，且這次展品中如萬曆版「月露音」，崇禎版「玉鏡新譚」，及清代影宋「劉源凌烟閣功臣圖像」等各刊本中的木刊繡像，都極其精緻優美，對於現代中國の木刻運動是極好的參攷資料。現代中國木刻在形式方面大體還是全然接受了西洋或追求近代國畫中飄逸風氣的居多，對於古代寫實木刊技巧批判的取捨，也許可以促進現代版畫大衆化的可能性的。這次全展西畫部中也意外地陳列了六幅木刻，可以看到新興藝術的一面，只是選取的都是精巧細緻裝飾味的作品，更有歪曲耳。

銅器有商周祭器和樂器，漢唐的鏡，依時代先後陳列着，大體中國古器的體制都已完備，很有益于研究美術史的學生。其中三九號戰國蠶壺上繡有獬豸之像，姿態生動，爲古代寫實繪畫一個好例。很值得注意。

中央研究院出品都是安陽殷墟發掘的殷代遺物，足以補足了中國美術史上空白那一部分的「真憑實據」，極有價值。他們並編了一本說明周詳的目錄，對於專門家的研究幫助很大。是這次全展出品中最有系統說明最周到的部門。陳列品中大概分用具，戰器，陳設，建築，祭品和書契（甲骨）各部。在此不必詳述。但二三〇——二三九間那十件彫刻實是偉大的發現，大約是中國現存唯一最古的美術品吧？其中一個五寸高的伏虎，姿態非常兇猛，飾以裝飾文樣；鵝形石刻（二

三六) 作風很像埃及的 Griffin，以一種神秘威嚴的形態踞伏着。二三九鳥和二三九獸形體較高(大約一英尺高)是一對兒。均作威凌之氣，刻畫非常有力，是東方宗教藝術中最典型的作品，大概是古代社會中的圖騰(Totem)神像吧？

歷代書畫部陳列晉唐五代以來各家作品，相當完備，可以作為研究書畫史的好資料。佳作極多。如宋趙韓江行初雪圖卷軸，描繪江上各等生活人物在朔風中抖擻戰慄之狀，神態如真，筆畫與色彩均無懈可擊，是後代國畫中絕不可見的寫實作品。蘇漢臣五瑞圖是完美的風俗畫，數個踊人戴了假面瘋狂地歌舞着，姿態均極寫真。晁補之漁逸圖以風俗畫家底眼睛描述勞動生活，漁夫生在水邊，把紗線又到脚指縫中搓線，動態極真摯，和牟益搗衣圖卷並稱絕構。是中國真正寫實主義作風的代表作。以下就全是文人畫各名家的遺興之作。其間有沈周寫生冊，技法與現在水彩畫頗近，的確是真正寫生之作，可以注意。張渥做龍眠九歌闕的人物繪和仇英底人物卷均為人物繪中極品，尤以後者，衣褶紋的線條均作火燄昇飛之狀，至為流動可愛，其他各門如之人飛鳴宿食雁圖，頗有空氣表現，許儀荷香清夏軸及吳歷平時遠風圖等均佳。大體說來，這次古畫陳列以美術史研究的眼光選展，包羅極廣，比倫敦藝展的選擇眼光又有進步，是可欣慰的現象。

(五) 如此結果

然而作爲打破八年來文化界冷靜空氣的這次全展，其意義，不僅止于把古代文明拿來叫「民衆」溫習一下，而影響其生活，是顯然的，據特刊所載負責人的談話這樣說：「展覽會之舉行，足以增進一般人美術興趣，並助長其審美能力。」而做到「所謂美術民衆化」以隱爲提高美術之條件。「此其一；其次：「國難嚴重，國人情緒日呈緊張狀態，所可慮者，前途多艱，激刺日深之人苦悶之餘或不能永保其埋頭苦幹之積極精神，而旋然走入悲觀消極之途。職是之故，凡負教育之責者尤宜急起直追，造成一種新鮮藝術空氣，俾埋頭苦幹者各各得到一種正當的精神供養與精神調節。」而「擴大其胸襟，寧靜其性情，因而永保其民族爲理想奮鬥到底之精神。」（餘略）。以如此重大的目標——以民衆化「求美術之提高，以美術求民族奮鬥精神之保持和發揚——賦予了這樣一個以坭古溫古求美術欣賞之民衆化，以公式化的裝飾技巧求美術之提高而達到什麼效果的全展，還覺得有些頭重腳輕，方案甚善而路線錯訛了吧？且所謂「美術民衆化」和發揚民族精神的藝術是不是以復古模洋的公式化廳堂裝綴藝術可以做到；是不是可以用「擴大」「寧靜」而「供養」「調節」其精神的方式可以使藝術正常地收到使民族的奮鬥中得到解放和復興的正果；也都是許多問題中之熒熒大者，很難在這篇短文中求得解決。而一般的國勢在強隣侵持中風雨飄搖的今代，纔得一苟且舒忽之機的目的所最需要的是什麼東西？或站在藝術的立場上說：是什麼樣的藝術？這

問題，在全展中還絲毫未得到正面的答覆，它只叫我們在古屍骸邊沉醉，在裝飾藝品前寧靜和調節我們底精神，而已，而已。

還是引一段別底議論吧：「現在中國大多數民衆，所最需要的，乃是最低限度的生存，一般老百姓要的乃是穿衣吃飯的權利；所最希冀的，乃是減輕賦稅；至于古今書畫篆刻之類，他們做夢都沒有夢到過。餓着肚子的人們對於精神食糧是沒有胃口的。中國的勞苦民衆，在現今事實上與美術是無緣接近的，欣賞當然更談不到。」（北平晨報四月三日社論）。他又說：「於放風箏踢毽子之餘，而從事欣賞金石書畫，當然是未嘗不可，不過把美術當做業餘消遣，一方面似乎是小看了美術的價值，而在另一方面，（如此的）美術欣賞對於鼓勵人民共赴國難究竟能收多大的效果，似乎也成問題。中國美術傳統理想爲寧靜淡泊的，其影响所及與其說是鼓勵人努力奮鬥，毋寧說是引誘人隱逸避世。」所以：「就現在的情形而言，（如此的）美術與大多數民衆沒有多大關係，與國難之解除，亦無多大關係了。」（括號內文字我加的。）

「我們現在需要健康的美術，即是簡朴有力而有接近實際生活之作品。」（同上出處。）這樣的作品，全展展示給我們的實在太少，太不夠了。也許以上所引，在有些人看來是太偏倚的論調吧？於此我無話說，只希望有人再去詳細看看這次的「全國美術展覽會」。（完） 四月十日寫於南京

第二回全國美展的印象

應能

近年來政府肯在惡劣環境下兼顧到文化事業，是最使我們興奮的一回事。三月前，停止了八年的全國美術展覽會聽說就有耐備的消息，我們看到國內快要死沉下去的藝術空氣又要蓬勃地復興起來，怎不高興呢？廣州爲着參加這個機會難逢的美展，在一個月前開了個預展會，這已使百粵人士得再度重溫自民九開過全省美展以後一直荒涼到現在的好夢。廣州本來文化水準就不很高，可是這回得到政府盡力的鼓舞與籌備，也算得到相當效果。在我想，這回在首都開幕，集中全國藝人力作的第二次全國美展，當然大有可觀吧。

爲着要參與這個隆重的盛典，且親摩當代藝人力作起見，我就不能以看看廣東預展會爲滿足，當天就決定要到南京去觀光觀光。我到南京是抱着萬分的熱望，一方當然要瞻仰瞻仰首都風光

，尤其是帶着一顆赤誠的心，想看看中國的藝術界究竟怎樣。

到了久已渴慕的首都，我找到了一位朋友，說了句寒暄話頭就落到全美展會了。我幾乎沒有休息，就和那朋友跑去參觀。

經過了一些滑脚的卵石路，前面有兩座堂皇的洋房，其中一座門口伏着兩尊石獅子，那就是美術館，我們的目的地到了。

到門口，才知道裡面已擠得水洩不通。望着裡面發了一回詛，還擠不進去，我心急了。好容易才找到從國民會堂進去的入路。我進去了，我把眼睛向四面貪婪地去找尋我所要看的雕塑和油畫，可是祇空着急！

我開始以為自己弄錯了門路，因為在目前擺着的是些古代瓷器，真不是古物陳列所？好在那位朋友向我解釋：不要煩燥，你耐心一點就可以看到你要看的東西了。但是，我拐了好幾個灣，穿了一條廊又一條廊，還摸不着頭腦，心裏一面急，裏面早冷却一半了。

現在我要說雕塑吧。數量貧乏得可憐，總數不過三十件，除了一個全身像外，多是耍人胸像，有內容有結構的簡直沒有。類多是 Academy 的作風，我們除了得不到一些很愉快的印象外，什麼都沒有。我們認定一種藝術不單是一些技巧的玩味，更要表現作者的思想——藝術的內容。

統觀今回的出品，使人感到最大的失望，就是缺乏內容這點。

我們再到油畫部，一看更連半截的興頭都冷卻了。亂七八糟地掛着的畫給人一個混亂的感覺，我們細意地去找些藝術養料，得到的祇是些糟粕。常常我聽人家說，藝人們現在變了，多覺悟起來要跟着時代走，他們看到國難的深重，要喚起人們的抗敵心，所以畫些武裝的兵士，他們看到社會的黑暗，同情勞動者的生活，所以描寫打石匠。不錯，今日的藝人真的變了，我看到充塞會場裏採取這些題材的作品那麼多，就相信了。這樣轉變是進步的，我們沒有反對的理由，但是，寫慣女人屁股的未必就寫得出武糾糾的兵士。所以在這些畫前站着的人，不會獲得一種正確的感覺倒生出一些反感來，這決是失敗的。

最引人注意的是兩張二百號大小的巨構。一張是華清池。我們看過梅蘭芳首本的貴妃出浴吧，我記得有段笑話，當這齣首本在廣州上演的時候，梅蘭芳是幾乎脫得精光的，那時嚇得座上的老頭兒都跳起來，這是一齣好戲，因此華清池也是一幅好畫。有人說那是抄什麼西洋裸體風的，我倒不大相信，但以這畫之大已經嚇煞人了。還有一張是三位黨國要人騎在馬背的肖像，也是二百號大小的。真是傑作，而且是最合時的，不過這張畫祇合藏之靈燭閣！

總之，接觸到油畫，一種偽經院派的氣質濃重得逼人，沒有多大的朝氣。或許這是審查的結

果，但是我想如果希望美術得活潑發展，這種偽經院派的毒素是非鏟除不可的。

看得倦了，頭在作痛。我來的興高采烈的情緒早給改變為失望。我想，要是在藝術上用一點心的人，對於這回全美展所得的印象是不會好的。政府既有提倡美育，提高文化的美意，我們應該怎樣努力，使得一個美滿的收穫。然而，今回自己檢討起來，實在慚愧，有負政府這種好意了。

在未入京前我們已經不滿意自己廣東的出品，因為自己知道廣州文化水準一向是低，可是今回看到集合全國的作品也不外如是，這個失望真不知何處才得補償了。我的頭在作痛，我告訴我的朋友，我要回去休息。我在旅館裏聽到街上的喧叫聲，心裏煩悶得可以，我連首都也不能久留，兩天後就跑回上海來了。

現代洋畫技法的研究 (二)

印象派

任真漢

要說現代的洋畫，似乎不能不追本窮源的由印象派說起。當然認真研究技法史的話，還該追溯到近世，以至古代，現在因為想先給讀者對現代技法先行理解，只好讓別個機會再來研究以前的技法吧。由印象派說起，並不是因為印象派是目前有力的畫派，牠已經是十九世紀後半期的東西了。我所以要用牠說起者，是因為洋畫是經過牠的運動才從古舊的殼子裡脫出來的，至今不上五十年工夫，整個世界畫壇都開了新花朵，牠是近世與現代的分水嶺，是帶來現代繪畫技法最初期的轉變的畫派。那末，言歸正傳吧。

印象派成立是以一八六三年的落選畫展(註一)中，馬內的「草原畫食」一圖開始。雖然給批評

家迎頭痛罵，可是和這次落選展同時開的馬內儂展人，及一八六五年沙龍（註二）出品的「娼妓」等漸引動了年輕畫家們走到他這邊來，一群畫家和跟馬內熟識的文人時常在佳爾博亞咖啡館集會。這集會在一八七〇年的普法戰爭中暫時中絕了，但到一八七五年還是時時集會。結果便是一八七四年開出來的無名美術家協會展覽會。這事實上也就是印象派的第一回畫展了（註三）。

這展覽會除了一八七五年，七八年，八三年這幾年之外，一直到一八八六年為止，差不多年年開一回。在一八七七年開第三回畫展時就索性用起人家嘲笑他們的「印象派」三個字來。他們並非自始就揚起印象主義這面大旗子的。他們只是一羣反對官學派蠻不講理而團結起來的人們。自然其中各人的傾向各異，這件事却生起美術史家們和批評家們的麻煩。要特別為馬內，特迦等不屬於純粹外光派的作家們費多些解釋。這也就是「印象派」三個過於籠統的字累人。

印象派被人看成外光派是經了很久之後的事。從美術史見地來看，他們在當初，那些技法是一部份承繼一八三〇年派（註四）和果爾培（註五）的技法的。把這技法融化於新時代精神中，生出新技法來所經歷的階段是不少的。

印象派的第一階段：是畫家們取題材於眼看到的事物，和在表現方法上做出單純化。不錯，取材實在的事物這一套，早在一八三〇年派和果爾培已實現過了，所以這一套實在不算稀罕。

倒是描寫表現的方法，比前幾較進一步這才是真。看朱爾·布魯東回想馬內的「草原畫食」的話，便可以知道個中消息的：「這幅畫確該是被接受的。蘆草的綠色和諧的白色與黑色，它含有幾個纖美色的調。這爲什麼會不合墨守舊套的人的習慣呢？我可不明白。那是跟當時熟知的東西沒有相左的。在果爾培的「游水女人」之後，它有什麼不合條理呢？我關於這點要着力指出：恐怕這「塑托（註六）之缺乏才是使馬內得到革新家這評判的吧。」

愛特華·馬內（一八三二年——一八八三年）最先是投在庫齊爾門下。但得不到什麼好處，漸由研究古代大家才做成一家風格。他在羅佛爾宮中臨模佛冷烈畫派（註七）旅行德國和低地的國度（荷比一帶）。特別受到法畫·哈爾斯的影响。那影响痕迹在他的作品中隨處可見。他也傾心於西班牙畫家佛拉斯開和戈雅，當他還未到西班牙去之前，早就寫了不少西班牙式作品。恐怕再沒有一個畫家像他那樣深知他們的技法，兼參集古代大家技法到那麼深博的了。他看當時流行的畫家們那種複什方法便討厭。他說：「用調色刀去着色，或用柏油（註八）來寫風景畫是沒用的。」他說：「沒有自然就沒有確實的寫法。」他跟外光主義是在他的晚年。從今人的眼看他，倒不如外光時期之前，以明暗爲主，用黑色白色銀灰色的爽快作風還富於他自己的特色。

據傑克·葉米爾·勃蘭叔說，馬內幾乎只爲沙龍而作畫。「他留下的畫，都是沙龍出品，或

預備出品而出不成的』。他習作寫得很少。幾乎沒有寫過素描或速寫。他大概是沒有像別的畫家那樣先在紙上設計的。大抵多是直接對畫布就寫出來。所以寫到半途改了又改的很多。他把那些作品常常未完成便放下了。那是因為有別的事情碍着他以致不能寫成，或者那幅畫上的筆觸已經有力地表現了他所求的效果之故。其中很多是不能說是未完成的。便是對這「半途放下」沒有多大好感的布魯東，也有時要對那些作品表示同感道：「比起時流之陳腐，還是那些好。」

從他的作風來說，恐怕他並不是當時所稱的那麼「革新」，勿寧是和果爾培等一般，從別個見地來看，竟是最後傳統的畫家之一；饒是這樣，却不妨說他是在那技法之單純與自由上，是向現代繪畫之趨向印下第一步腳蹟的人。勃蘭叔說：「他手裡寫成的一切，即使是很費心描寫的，也會被人看作畧筆（註九）吧。」這畧筆的新鮮潑刺，正是他作風的特徵。他沒有像果爾培那樣：把漸黑起來的色調的美，用小刀去塗成。他不論什麼時候都只用貂毛圓筆和柔軟的扁筆注意地安置那些色層（註十）。這色層是一氣呵成的，一見好像突如其來，可又得着最適切的效果。那色調保留着最初落筆的光澤。絕不爲着打稿和疊積上去的色層而混濁掉。這也許因爲是當寫出一個塊體時也絕不使用渾化，而是照塊體的濃淡色度而卒直明晰地排置了的筆觸之故吧。同時那筆的行使也顯示了一個出色的素描家的他的本色。那些筆是以神經的尖銳來抓着物象的躍動性，使得那些

作品給人感到是用油畫寫出來的素描。長短大小形形色式筆線，便活是表現着描寫的快活了。在這見地來看，他的作品正是浸透着純粹的繪畫——和立體派說的純粹繪畫是另一件事——的趣味的。(未完)

x x x x x x

註一：落選畫展，由於一八六三年法國官設展的「沙龍」審查不公平，引起各畫家的指責，給拿破崙三世聽到了，便命把這年落選的畫也展覽出來。

註二：沙龍 Salon 是指在法國巴黎開辦的「現代美術展覽會」。從前只有官辦的，到現在除每個春天常例舉行的官辦沙龍之外，還有幾個和官辦的對抗的沙龍，有名的是秋季沙龍，和獨立沙龍。

註三：印象派名稱來由，就是這次展覽中有穆內 (Monet) 一幅畫題是：「印象·日出」，被批評家當癩脚捉住了這印象二字，寫了一篇嘲笑的文章題目就用：「印象派畫展」，刊在一本滑稽雜誌上，引動了很多人注意，也叫他們是印象派。三年後，馬內等人便不客氣用起來做自己的稱號。

註四：一八三〇年派，是指法國承浪漫派之後，對自然啟發了新的愛好的一羣風景畫家。因為他

們都不約而同地住到法國巴比仲山村裡，故又稱爲巴比仲畫派。因寫的都是風景又稱自然派。

註五：果爾培 (Gustave Courbet 一八一九——一八七七) 是最先主張寫眼所看到的實物的人。寫實派由他開始的。

註六：塑托 (Modelling) 這詞原是彫塑方面的塑厚起來之意，在繪畫上用這術語意思是指描寫人體等物時用筆着意塑出肉的圓味之意。

註七：佛冷翠畫派是油畫發見不久之後在意大利佛冷翠地方的畫家們一派。那時恰巧是燦爛的文藝復興期的開端，他們許多被稱爲文藝復興的大師的。

註八：柏油 (Bitumen) 是一種多含水素的炭化水素，有液狀的，也有粘膠如糊的，也有堅硬的。昔日寫油畫用的是咖啡色的。印象派以前一些畫家很愛用來做油畫打底，但那些用過東西的畫多易因氣候變動而生裂紋。最近的畫家皆不採用。

註九：畧筆 (Esquisse) 指未經精心描寫的初稿。

註十：色層 (Pate) 指畫幅上的厚顏的層色。

編輯室隨筆

當局舉辦的大規模二全美展，是我國數月來洶動一時的事件。徐驚百先生特為本刊所撰的「全國二次美展側面觀」一文，以簡明有力的辭句，系統地給我們敘述出美展會中的切實形相，精辟處如一幅全會的透視圖，我們正渴望着要知道的，徐君都切要地說明了。

此外尚有一點值得向讀者報告的，本刊由本期起，每期附刊李樟先生與李慰慈先生合編的「西洋美術家人名小辭典」。此項工作在美術事業上是亟待有人整理的。一來，介紹西洋美術理論的文字，在國內已漸漸普遍起來，而往往同是一個作家，因譯名之不統一，作者若不附以原名，便教人摸不着頭緒。有了辭典，便可助以為參考。同時，小辭典對於每個作家都附有簡短的介紹，以供檢閱。

本刊不過出到第三期，而收到各方面嘉許與鼓勵的來信已不少，但我們自問本刊在內容上與形式上都離完美的境地尚遠，但我們却願以不絕的最大努力，務使本刊達到成為姿態正確的有價值的藝術刊物，以賦愛護本刊者的厚望。深願高明，仍不時勿吝賜教。編者

荷蘭畫家林布蘭特輯

REMBRANDT



自 畫 像

一 林布蘭

二 林布蘭的銅版畫

三 林布蘭的代表作

四 林布蘭的自畫像

林布蘭

慰慈

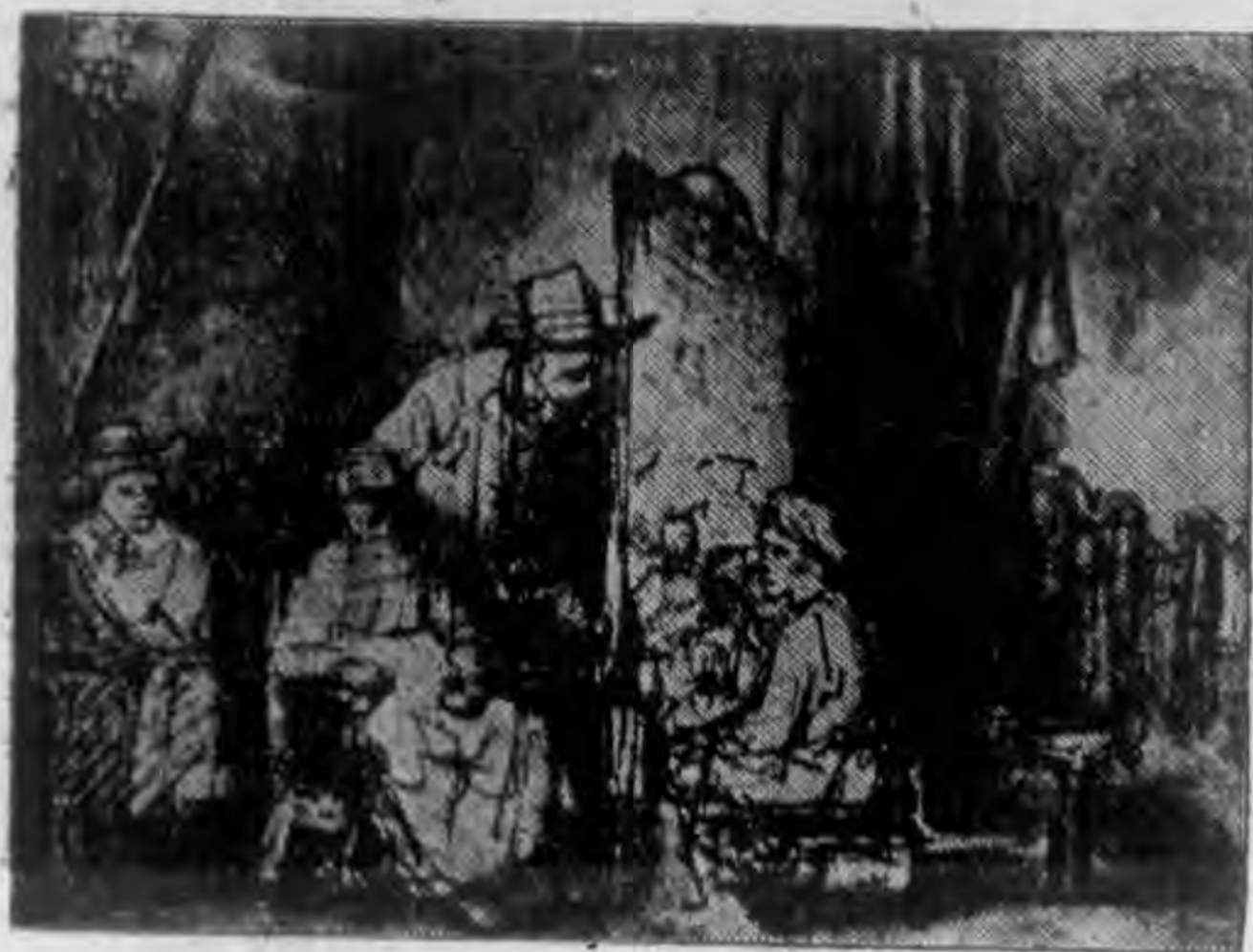
一 被當代社會遺忘得乾乾淨淨的一個平民

一六〇六年七月十五日，荷蘭雷伊退地方，良善的磨坊主人第五個兒子降到人間了，這就是現在我們所要介紹的凡吞，林布蘭 Van Ryn Rembrandt。

林布蘭的生平如他的作品一樣，有光明，也有着反面的黑暗。與他同時同地同以寫畫為活的魯奔茲，畢生有的是顯達，尊榮；而林布蘭無論在寫作上與在生活，都彷彿穩約地被一面神秘之影籠罩着，使他弱於與世週旋，弱於攀登顯貴之路。任何政治社會事件，不能使他離開工作室一步，任何的恩遇，不能打動過他的求榮心，終身未受過榮獎，未受過要職，沒有官銜，沒有勳章，沒有貴人的交結，一代朝史中並未附帶寄下過林布蘭的名字。正如「*Life*」所說，「林布蘭僅是一個平民。」在晚年的時候，更是被當代社會遺忘得乾乾淨淨的一個平民。

二 不善理財與愛古董

林布蘭有荷蘭人所有的嚴謹精神，他是一個戀於家庭生活的男子，一個天生的好丈夫；但被命運害得重婚又重婚。這位好家居的典型丈夫，却不善理財；因為他連記賬也不懂得；不善節省



林布蘭在工作室(墨水畫)

，因而終歸至於破產。據說他個人生活用度是極有限的，但是他的癖性却把金錢浪費得頗可以。並不奢侈的他，遇到心愛的古董，或當代的名貴藝術品時，却淵渟得像個王子。不屑以精神與時間來作交遊的林布蘭，却往往一天半天在古董商店內徘徊，那兒有的是名石，意大利畫，荷蘭畫，大部份仍是林布蘭自己的畫，尤其是他的銅版畫，他有時以自己的畫與畫商交換，有時以很重的現金為代價，拿着我國的瓷器，日本的扇子，波斯的地毯，威尼司的玻璃器，或意大利的名畫等，歡天喜地的回家去。

不善理財的林布蘭，直至破產的一天，他仍然不知自己有多少錢，欠人多小錢。

三 邁着青春快樂的日子

林布蘭第一個妻子薩斯基雅 Saskia 在林布蘭生活史上劃過一縷極短速的曙光，她原是雷瓦頓市長之獨生女，在畫商處結識林布蘭，除了送給林布蘭美麗、歡樂、溫情之外，還帶來一份很有數目的財產，使得林布連自己鄉間的遺產權也自動聲明放棄了。林布蘭在家庭融樂的氛圍中，邁着青春快樂的日子。在此時期，作了許多修飾得異常講究，瀟灑瀟灑的自畫像。也借愛妻為模特兒，作成 *Juive, Odalisque, Judith, Suzanne, Behshabee* 等產品，但從不寫出薩斯基雅的真面目，只流溢着作者胸間一脈歡愉之情便了。然而，好景不常，薩斯基雅竟於中途棄林布蘭長逝了，那是一六四二年，也就是林布蘭作「夜巡」那幅 *St. James* 之比的大畫的一年。

四 異樣的製作熱

榮極一時的魯奔茲，因妻死而竟棄筆多時，在他作品的年月，與他寫的信上可證明。但製作熱異樣興奮的林布蘭，不但淡於名利，淡於物慾，甚至連對於心之悲哀也似乎一盪淡泊起來。薩斯基雅死後，他仍不絕的無一日間斷地工作，在他作品的年月上，尤其是銅版上便可見證。宣報破產之日，被人牽到拍賣所，臨巴巴看着自己心愛的一切，多年集特的古畫，連帶着未來所有的收入，都被債主們割據了。旁人正為他感嘆悲哀，而林布蘭自己却在別處擺開畫具工作起來了。

任憑命運怎末的兇狠，林布蘭的創作總沒有過半刻的停息或衰微。Six 的肖像，Synthes、Jeune homme 等作，就是林氏生活最動搖的時候底產品。

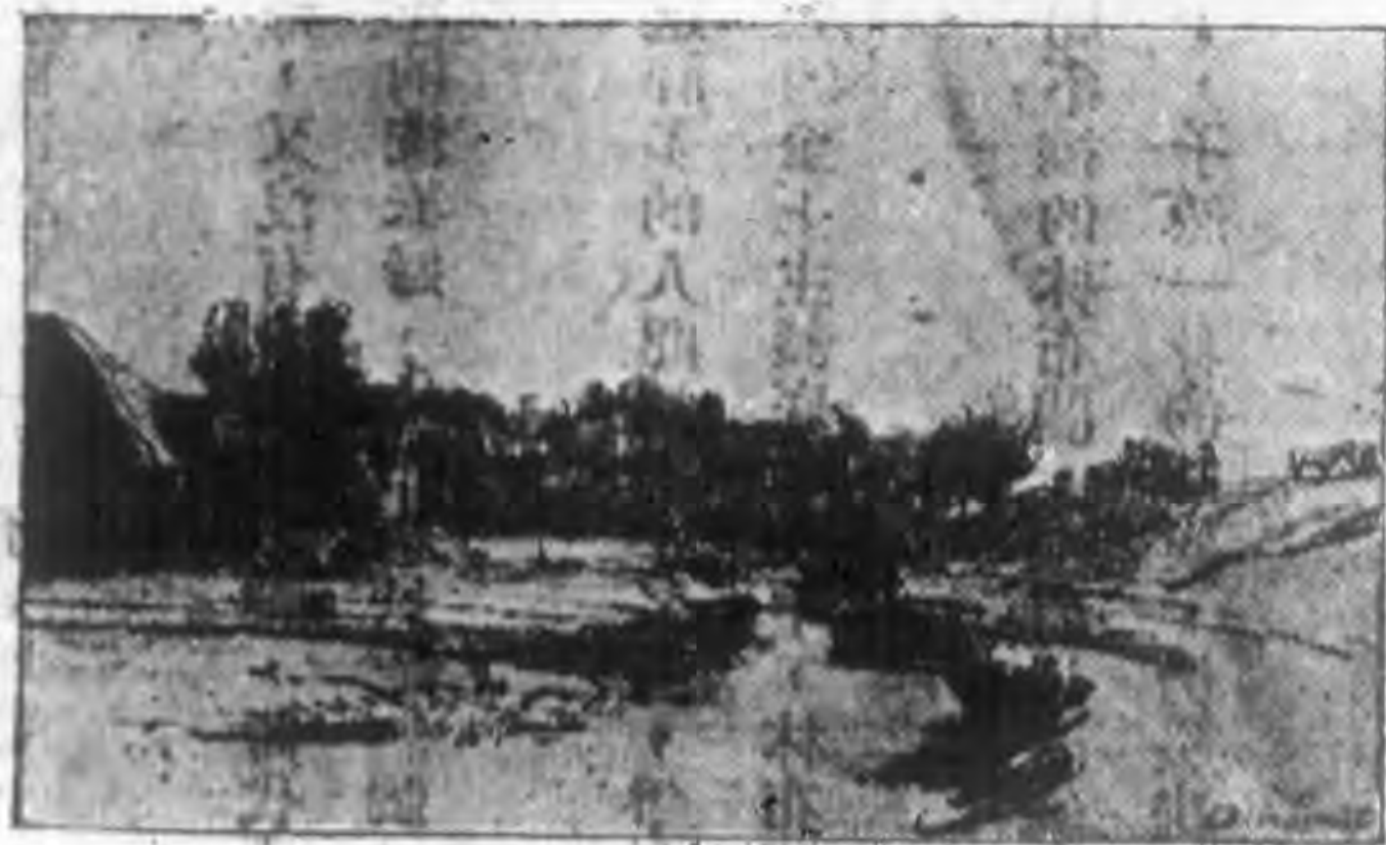
五 沒有朋友與沒有藏書

林布蘭有沒有所謂名流之交？沒有。連今人常拿來與他作比較的魯奔茲也不認識。時人的重大宴會場中，有沒有林布蘭的足跡？更沒有。然而，林布蘭的作品中，為什麼會有着時代名流的肖像？這也不足為奇，畫寫完了，林布蘭早已把名流們置於腦後，名流們自然也把踞傲的林布蘭忘得乾乾淨淨了。

林布蘭是否一個有學問的人？愛讀書的人？在他的歷史，神話，宗教等畫材上，林布蘭似是有學問的。但在他所藏的大量畫冊中，幾乎沒有一本書，就常給批評者以林布蘭不愛讀書的藉口了。

六 當代的批評

只願家居而不作廣遊的林布蘭，除了在故鄉邊到荷京，便



荷蘭風景(銅版畫)

沒有離開國門一步，在醉於意大利遊的十七世紀時代中，林布蘭該被目為一個不大曠達的村夫了。

不能適應社會的趣味與潮流，既不染上意大利拉斐爾的風格，又沒有慕古的精神，時代上所要求的是娟秀婀娜的希臘維那斯，而林布蘭所寫的却是胼手胝足的洗衣婦，林布蘭只是一個執拗的沒有時代審美觀念的作家。

藝術家該是醉心於美底追求的，而林布蘭却在畫面上露出這許多的人間醜惡：乞兒，爭奪遺產者，暴徒，猶太人，悲慘的或不善良的階層底諸形相，在唯美的至上主義底時代中，林布蘭的藝術太不夠漂亮了。

這就是當代社會對林布蘭的一般不了解的批評，然而，不屈不撓的林布蘭，唯有以苦笑置之，直至日暮窮途，最後的忠誠愛侶死去了，唯一的愛子亦死去了，孑然一身的時候，仍堅決地以同樣的自由精神來舞動着畫筆。

七 現代的光榮

超出了古典時代的林布蘭，生前一輩子孤獨，十八世紀以後却不孤獨了。法國詩人驚俄歌頌，他 Caubier, Taillasson, Fosi 等浪漫派文豪恭維他，Daumier, Decamps, Diaz, Dupré, Courbet,

Murcellii 等畫壇健將崇敬他，還有千萬的藝術愛好者愛戴他。我們愛戴他畢生為藝術奮鬥的精神，愛他給予繪畫以自由的生命，平等的思想，愛他明快，樸實，脫俗，獨創的作風，更愛他寫出如魔術般的光的動盪。

當代的人以林布蘭沒有到過意大利為可惜，我們却要反過來替林布蘭慶幸。這樣一個超卓天才，萬一不幸在意大利染得一點輕快的南歐氣息，充其量亦不過在絢麗得够受了的美術史篇幅上再加點耀目色彩而已，比之純潔地，本能地，創立出力強的「高光」底明暗畫法註來，才是一件真大的損失呢。

林布蘭的銅版畫

李 樺

林布蘭的銅版畫和他的油畫是一樣的偉大。如果對於在荷蘭諸畫家中具有最深厚的寫實作風的他的銅版畫不加以研究，則他的藝術在社會上的意義，終不能明瞭，而我們也不能加以正確的評價了。

貫澈林布蘭的全生涯（一六〇六——一六六九），是一個油畫家同時是一個銅版畫家。對於銅版畫的努力，他是不亞於油畫的，因此在他的銅版畫上也可以和他的油畫一樣，明顯地看得出他底樣式發展的基本諸特徵。而且更可以說，他的銅版畫往往表現着他作畫樣式的指導方向。林布蘭決不是把銅版畫看做一種作畫的補助手段，也決不是一種素描的代用，更不是當為準備製作複雜的色彩畫的最初的底稿（速寫）。林布蘭要將自己的油畫多數化時，很少利用到銅版畫。在他全部銅版畫（註一）當中，僅有六張是繪畫的複製，而這六張却是成於集在他畫室裡面的生徒之手，祇有全體的構圖及重要的部分，是由林布蘭完成的。



丐的足義有
（銅版畫）

林布蘭是從銅版畫的特質——即運用刻針之可動性，刻銅深淺及表現性等之專門特質，及普及于廣泛的消費者層底複製的增大性等的特質，想加以合理的利用，而後從事製作銅版畫的。

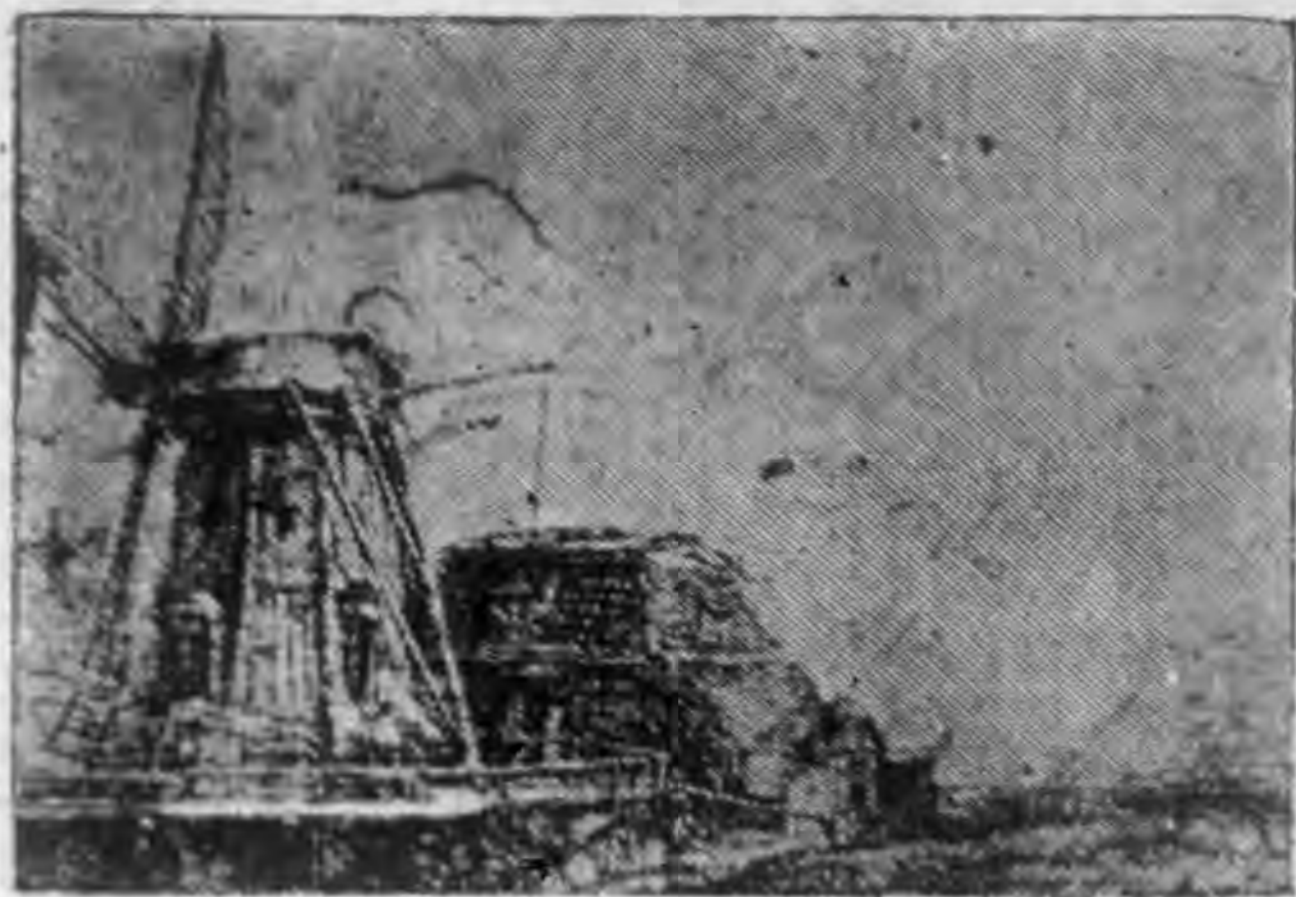
尤其是，銅版畫上明暗對照這一特質後來竟成爲林布蘭的一種決定的特性。若果說拉斐爾（Raphael）的藝術樣式底重要的要因是素描，而替善（Titien）的是色彩，那麼林布蘭的藝術樣式

就是明暗。以紙的白色與刻出線條的黑色的對比為基礎的銅版畫上底明暗法，能夠生出一種強而有力的觀感。如美術家在光與影上組成的構圖而加以濃淡的渲染，巧妙地表現調子的變化的絢爛的油畫那樣，銅版畫也可以創造美妙的明暗，複雜的調子。在林布蘭的銅版畫上，人們可以得到在他藝術上所意識地把物象統一於光與暗之中的感覺。因此，在他對於光的變化——主要是色彩的對照——是十分地強調的。西歐的某藝術學者，說要在林布蘭的藝術上找尋特徵，可以在他的銅版畫上面找到，不一定要着眼到他的色彩。其他還有許多人，如夫羅蒙坦 (Frémontin) (註二) 那樣，說「夜巡」完全是一張黑白畫，也不是無因了。

遺傳着製版術大家嘉爾雷伊退的傳統，而還以有名印刷者愛里威爾的製版術及印刷術出名的林布蘭的故鄉雷伊退 (Leyde)，在當時，銅版畫的創作似乎燃燒着每個熱情的青年畫家的心，而林布蘭對於銅版畫之加以接受，擁護與研究，也是當然的吧。

林布蘭最初製作過幾張銅版自刻像，由是遂與銅版畫結下不解緣。在銅版畫上，構成了顏面的豐富的表情及多變的形式。在試作的時候，林布蘭把自己描成一個善良的人，一個爽朗的人，哭着的，吶喊的憂鬱的樣子。這些——內的經驗底表現——便成了他全製作生涯的基本主題。他以同樣的目的，作成許多母親父親的肖像。

此外，青年時代的林布蘭的銅版畫，也多取材於當時荷蘭現實的一般浪浪的相貌，如放浪者，乞丐等在街頭暴露着的污顏，江湖客或捕鼠業者等自由職業的代表者，及其他的姿態——對於這些他感到最大的興趣。最初，林布蘭把這些人物個別地指寫，如「盲目街頭的提琴師」，「手持



父親的磨坊(銅版畫)

暖床器的乞丐」，「鑲着義足的乞丐」，「在砂丘上的乞丐」等，此後林布蘭更把他們集合起來，寫成「捕鼠業者」，「立在門口的乞丐們」等，這些都是他全製作生涯的資料，而成爲他複什構圖的繪畫的一格。

這初期的採式，可証實林布蘭是具有有一種銳利的觀察力，把活生生的現實，直接傳達出來。在構圖上一方面曝露着戲劇般的姿態和力強的力學性，一方面更嚴謹地組成一種明暗的對照。荷蘭總督的書記，好意地把林布蘭介紹給友人的信上，寫着「他是一位正確地觀察自然的動姿的藝術家」，這句話實有很深的意義。從也這時期的技術——「腐蝕法」——刻出來的優雅的線條，已經達到了明確而精



自畫像（銅版畫）

進的境地，完全運用到雕塑底分割的表現法。光的源泉，在他的畫面通常是可以看得到的。一六三六年的畫「顯現在牧者前的天使」就是一張非常有特徵的作品。「薩斯銅版基阿之死」（一六四二）與「夜巡」（一六四二）這兩畫普遍是被認為林布蘭踏上新的道路的里程碑。但是自這時起，林布蘭的生活已陷入

悲境。那時的資產者定購他的作品大大減少了。因為當時世襲的貴族不絕地變成資產階層，他們對於美術祇要求着一些生活富裕的理想化的描寫。他們正受着國民派的支持，而國民派是處處接受外國形响的，祇有努力於培養從意大利及法蘭西歸來的畫家們，給他們一些樣本，要他們完全的模仿了事。然林布蘭還在夢中，以其熱而深刻的寫實作風自持，遂為一般朝貴所不喜了。

林布蘭成熟期（普通認為是十七世紀的四十年代）的銅版畫，多是以暗的斑點和明的斑點這兩大塊的明暗來構成一個均衡而平靜的畫面的。那里可以透視出有抒情詩的優雅情趣。林布蘭為着要獲得調子的多樣性與飽和性，常常用鑿子去刻銅版，一方面藉着用鑿子刻成的柔軟如天鵝絨般的調子，使前景的光暗得到嚴謹的對照，一方面又用鑿子豪放地在背景上加幾根平行的交叉線。如「索克思肖像」「猶太名醫波奴斯肖像」「一六四八年的自刻像」等都是這樣作成的。

這期的銅版畫，林布蘭以一種一般人稱為「豪放的針觸」的技法刻成種種繪畫上的美感。這種「豪放的針觸」利用在版面上留下來的銅屑，以獲得一種非常高度的繪畫表現力而創造出優雅的感覺。這在印刷上更可獲得廣闊的色的面積。

以風景為主題刻成的銅版畫在這個時期創作最多，但我們已証實林布蘭在這四十年代中已開始在阿姆斯特丹的街流頭浪。他的風景畫非常簡潔——都是些點綴着輕快的黑影似的風車底荷蘭砂丘的單調的地平線，和導至遠方的道路，陷入地面似的生滿蘚苔的茅屋等。荷蘭畫家們所提出的所謂天空問題。



自畫像

在這裡已給林布蘭完全解決了。他在空虛單調的天空中表現着無限的空間的感覺，好像是一種溶和了光的浮動的零園氣。那里雖然十分簡潔，却能把握得到空間的質的表現。

描寫着許多人物的「醫人的基督」一畫，是此成熟期中的代表作。這是一幅積下多年觀察才作成的傑作。林布蘭對於那些登場人物的貧困與苦惱，是給與很誠摯的同情才寫出來的。新教的荷蘭對於基督的療病，並不加以奇蹟的渲染，畫面完全表出合理的氣分，寫出多數的登場人物是以種種表情等候療治時瞬間的光景。



自 畫 像

質中雖然都有一些新的發展，但以前的或多或少，還是保存着。前四十年與五十年代的抒情詩般的優雅精巧的手法，現在讓給放胆的刻畫，強烈的腐蝕，概括的形式的表現，與大胆的素描的手法了。但對於光的照射，明暗的對照等還沒有改變。他不把一強調（accent）集中於畫面的一部，却把這強調做成表面的種種衝動分佔在畫面上。

爲着加強明暗的效果，林布蘭一方運用着「豪放的針

觸」，一方更運用到一切方法。比如印刷時在版面上面故意不拭抹乾淨，留些顏料的斑點以求印出來的效果。如「老哈靈克（註三）肖像」（一六五六）就是用這個方法作成的。

林布蘭很少作書籍的插圖。不過如易思拉爾教授的著書 *Petra gloriosa* 有四張插圖是他作的「西班牙的吉卜西」（一六四二）大概是應一本荷蘭悲劇劇本而作的插圖。而索克斯的戲劇「美節亞」（一六四八）也有他的很精巧的建築形式的插畫。大概林布蘭的銅版藝術過於精巧，在當時，沒有一間優秀的印刷所能够印得出來，所以除了上述三種書籍外，我們再找不到林布蘭有其他的插畫了。

x

x

x

x

註一：林布蘭全部銅版畫達三百五十五點，至少有七十二點是自己手完成的。

註二：夫羅蒙坦（一八二〇——一八七六）是對林布蘭的「夜巡」一畫加以分析而出名的法國美術家。

註三：老哈靈克是林布蘭破產時在監獄認識的獄卒

林布蘭的代表作

彭兌

林布蘭寫畫的藝術如他同時代的作家哈爾斯(Hals)一樣，率直而帶點冷靜，但驚人的大胆筆鋒運用起來就如西班牙畫家佛拉斯開(Velasquez)的一般靈活自由，而林布蘭更有別的作家所不及的獨到地方，就是對於光的探討。這種精密的富有科學性的視察力，我們敢說在林布蘭之前是未被發見的。雖然意大利畫家卡拉化支(Caravaggio)亦曾在畫面上寫過強烈的黑白對照，但林布蘭所要討探的却不在色彩的對照，而在於透視光的力量，在於透視由光的侵蝕而使得空間一切也為之變色底效果。關於這點獨創的成功，林布蘭在繪畫史上之光榮與米開郎在彫刻史上之光榮是互相輝映的。

林布蘭為追求光的趣味，就不能不常借助人造光的力量，常在畫室中擺佈着各種自製的幻燈

，一如二十世紀科學時代的攝影家們之用幻燈術。他的名作「外巡」，是一幅四公尺與五公尺之比的大構圖，本來這是軍曹們一幕日間的出巡圖，但林布蘭覺得日間的散光不如夜間舉起火把之光照得畫面有趣，就索性寫「夜巡」。畫中人的面目，因火把的力量不能遠及，有的完全淹沒在朦朧的黑夜裏，有的半面與光接觸，半面全黑，有的站在近光處，給光的強度侵蝕得眉髮幾乎不全。因此乍眼看來圖中的人物却實在有點面目猙獰，在繪畫史上留下不少好或醜的評論。現存於荷京美術館之「議員」，及存於德勒斯（Dresde）美術館之「馬諾亞祈禱」，英國收藏家 Jules Bogaerts 所藏之「薩馬利登」，（見圖）他的自畫像，妻子們的肖像，風景，靜物，舉凡林布蘭一切的作品，都幾乎全帶有這點光的氣氛的。就是簡如一幅水墨畫，林布蘭也不肯放過這



薩馬利登 (油畫)

點光的趣味，如「眺望」一圖，林布蘭也不肯放過衣褶上特意表出高光的幾筆。

林布蘭所取的題材是多方面的，根本打破了階級美醜之觀念。雖然寫平民畫的家畫不始自林布蘭；但林布蘭却不如當代一般畫家的卑視本民的題目。在他的畫題中，「貴族」與「賤民」就簡直



眺望（墨水畫）

沒有什麼榮辱之分。林布蘭也寫風景，但他觀察自然的目光決不像意大利文藝復興時代的畫家一樣的詩化自然，意化自然，他要找尋的是自然中之大氣與光輝。

林布蘭寫過多量的成功肖像畫，同時代的荷蘭畫家少有不受其影響的。如著名的 Peter de Hooch, Verme

er de Delt 等俱是受林布蘭影響最深的作家。「解剖學的一課」是林布蘭少年時代一六三二年所作的肖像成功作。寫着一個非尋常的中心人物，圖保 (Tulp) 醫生。圖保醫生是荷京的一個大富商之子，也造着勇敢的買賣，他曾立下宏願以丹參 Saugee 及 Bourtralle (草藥名) 輸運到中國，救濟我們一般的悲觀病，而換回我國的上好名茶。圖保在醫界上自然也是個了不起的人物，一身兼任內外全科及藥劑師的三重職務。他是荷蘭研究解剖學的發起人之一，每星期作兩次的解剖學演講或實習。林布蘭所寫的「解剖學一課」。便是荷蘭十七世紀醫業上的一幕活劇。這是荷蘭人所愛重的

紀念品，也是林布蘭的主要作。林布蘭簡化了畫面的結構，以全部力量集中於八個臉孔的表情上，八面靈活傳言的臉孔，由深沉的服飾與破調的背景托出，特別獲得其重要性。八人雖在同一工作的情緒之下，作者更留心到每人由內心所表達出來的不同變化。而極力避去「差不多」的表情底弱點。這是一幅金字塔式的構圖，圖保教授適宜地佔得一個重要位置，被解剖的那具屍體斜列在前面。作者用獨到的天才，把屍體的透視縮形寫到恰好成功。敏銳準確處，直使今日二十世紀的透視學者也為之驚倒。難怪一向的批評者，無異議地均稱「解剖學一課」是林布蘭藝術的最有力代表作了。這名作一出世之後，林布蘭的聲譽跟着隆起，一躍而為當代呼聲最高的第一流肖像名家。但後來因不務趨時，晚年的聲譽反而低落了。

我們要了解林布蘭的藝術，不能不注意到他那超

越時代的精神，在他不管一切，舉全力而向「光」的趣味追求時，林布蘭確是一個純粹得連醜中之



解剖學的一課

(油繪)

美也雋永到的爲藝術而藝術者；但當他努力於事物的內層分析時，他又是一個愛回味人生的富於思辨的人物了。林布蘭自己說得好：「我們的周遭，我們的家鄉，有的是無限的美，盡我們短速的一生去認識，去表明它們吧」。

林布蘭的自畫像

杜金

林布蘭之愛寫自畫像，已成爲一種性癖。不但寫得多，而且寫得異樣忠實。所以我們若把林布蘭的自畫像，綜合來作一觀察，就彷彿讀到林布蘭一篇自傳似的具有深長意義。林布蘭的一生，本來就修養得非常簡潔，除了藝術與愛情之外，就不關心到什麼。在他的自畫像中，或可說在他全部的作品中，亦同樣的有着這種簡潔的精神，除了集地中渴求得到藝術上的滿足與表達自己的靈魂外，根本也不涉及若何企圖，連自己的作品將會遺留在人間一事大概也未引起過他的注意。

帶便帽的林布蘭



習作的林布蘭



大鼻子的林布蘭



穿高子領的林布蘭



作倻倻態的林布



穿金線吊天絨鵝的林布蘭



三葉髻鬚的林布蘭



帶毛飾帽的林布蘭



灰髮的林布蘭



因此在他的自畫像中，我們就看到林布蘭不重理想，不具野心的但誠與老實底氣質，我們在他的自畫像中，從未見過他穿起盔甲，打扮得像個雄抖抖的騎士，也未見過他裝模作樣，苦着臉來作學者態的冥思。只見到他一顆赤裸裸可親的靈魂與其情的流露。

生的條件似乎永久的逼着人類與世週旋，遭抗者就得終身受到命運播弄，命運不絕的播弄着林布蘭，林布蘭也偏戲弄着反抗着他的命運，就在這種搏鬥的年月間便編織成林布蘭的一生。

林布蘭要把繪畫從「死堆」中拯救出來，還它一個自由的生命。在他少年時代的自畫像中，林

布蘭特別得意地把自己那充滿血色的無邪臉孔，沐浴在魔術般的高光與半明的可愛調子裏。那種胸懷擴達的逸氣，與自得的娛情，是異樣動人的。他有時嘲弄着自己的大鼻子，有時捲起兩葉八字鬚，有時飛着蓬蓬的亂髮，有時戲弄着自己圓得像個皮球的正面。林布蘭的少年代，因過度勤奮，少年人應有的一切作樂，他都拒絕了。但在他所表現的自畫像看來，原來林布蘭的作樂，就在於藝術的追求中。

林布蘭於一六三二年開始認識他第一個妻子薩斯基雅，那時薩斯基雅才二十歲，林布蘭亦不過二十六歲，一對青年的愛侶過着極幸福的日子，肖皮的林布蘭這時候已是一個較為肅穆的英俊丈夫了。有人說過，看到林布蘭少年時代的自畫像，就彷彿聽到一個村童用口吹着一支舊式的，通俗的，平凡的曲子似的。做了丈夫的林布蘭，這時候口中所哼的應是什麼狂歡曲了。

在他的自畫像中，我們看到他一面加緊在技術上追求眉目的表情，加緊的在畫面上達到那煞那間即消逝的情緒；一面為求得高度的光的趣味，一切羽毛，絨緞，金屬等富有光的趣味底諸物質，亦開始出現於林布蘭的自畫像中了。其實，這些近於華貴的服飾，平日亦已搬到林布蘭的身上，般到一個唱着狂歡曲的人身上了。一六三五年所作的「帶毛飾帽的自畫像」，胸中的熱情簡直把林布蘭激動得如一個十足舞台式的人物，怪不得說愛情能教人滑稽得不可思議了！

四十歲以後的林布蘭，是開始踏進悲涼暮景的林布蘭了！妻亡，產破，名落，命運與社會已把他糟踐得再哼不出狂歡之曲了。如夢地一度歡樂之情，轉眼便成過去！晚年的林布蘭自畫像，只剩得陳舊的便帽，白布的頭巾，灰暗的服飾，伴着一副無光的臉孔，嘆息的，苦澀的，黯然的眼睛而已！然而，唯有生死與共的堅強意志，是始終與偉大的林布蘭並存的。

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。

函寄廣州漢民路一〇七號青年藝術社

美術用語淺釋

任真漢

素描(法文 Dessin 英文 Drawing)

繪畫大別分成彩色畫和單色畫。素描是指單色畫而言的。寫素描用的材料，普通是木炭條，鉛筆，銅筆，炭精筆等。學洋畫的開始第一步，先要由素描入手。在美術學校裡，最先是用木炭條對石膏臨寫，其次再對人體臨寫。到了素描工夫做到某種程度才開始用油畫等色彩的。有人說素描是學畫的人向繪畫去的一度

橋梁。這個比擬雖然好像很對。但其實並不正確，因為好像說渡過了這橋之後就用不着這橋了。事實上，素描是繪畫的基礎，只有在這基礎上才能建立起繪畫來的。可是你不要心急以為「原來如此！」就把木炭或鉛筆打個圈，用顏色點染起來。給你這一來，「素描」好像就是打畫稿。那好不容易！素描不錯是單色畫，但并不是打畫稿。凡是一個成功的好畫家，用一色

黑色寫出來也要充分表現豐富的色彩感。這是素描。

色彩感：

宇宙間沒有一件東西是沒有顏色的。宇宙實在就是色彩的交響樂。只看你感得到抑感不到那是色彩而已。畫家是要比平常人更對色彩敏感些。因為畫就是畫家的感覺之發表，解釋之表現。不過感覺是因人而異，而解釋也要看理解的程度和修養之深淺，趣味之高下而各各不同。有些人只看到形態，有些又注重光，有些全精神投進色彩裡。於是表現出來的也就千差萬別。有些畫是滿幅紅紅綠綠顏色堆滿，却並沒有叫人得到什麼色彩感。有些單單一色，幾乎沒有染上顏色的畫面，也很充分得到色彩

效果來。這就是色彩的微妙感覺之表現，並在顏色配列，而在乎作者對色彩的解釋。不曉得這點的畫家。便拼命把顏色抹上畫布，用完你的顏色也得不到色彩感的。從來常識上只道彫刻是形體美的表現。其實彫刻也有形體美之外的色彩感。這當然不是在一件彫刻品上染上什麼顏色之意。而是在凹凸之間起伏的光線得到的微妙的色彩感覺。羅丹對希臘的彫刻品感歎地說過：「好像是奇論，但真的大彫刻家作為畫家或色彩家來看也是偉大的！」

寫實：

凡是把眼見如此道般的自然，照樣再現於畫幅上叫做寫實。反過來說，把自然憑自己主意表現出來叫做寫意。在這裡我不斷定該寫

實還是該寫意。因為那該是作畫的人的自由。而看畫的有些人愛嗤笑人家寫實也是事實。不過又有些認真寫實的人是不管人嗤笑的。因為藝術本來是畫家的信仰表現。他相信他應該怎樣做就怎樣做。人家笑笑是不要緊的。不過寫實要更多的機械化的技巧。要精確地依照自然實物。寫出一件事物的「實在感」。如果單投合了淺薄皮相的觀者底眼光。故意要弄得肖似一點便了事。那在寫實上是自欺欺人的一種。不錯，肖似也是寫實的一條件。可是照片不更肖似嗎？拿肖似作為寫實的全部，那就不如拍個照片。（如果有人為求肖似起見而臨模照片，那就不用說也是侮辱美術的勾當了。）嚴格的寫實除肖似之外，尤重要的是要表現出真現

感來。

真實感：

繪畫上真實感，是給人在畫幅上感到一種真實。有真實感的作品，即使多少不大肖似自然，也是活的實在。否則無論怎樣肖似也只是扎作般沒生命的東西。作畫想得到真實感，便須要作者的生活體驗移入對象中去。不單靠眼看物的外表，並靠心去接觸對象。在文學上說的：「寫你所熟知的」也就是寫知的才會表現真實感。這點「熟知」是靠平日對事物的細心體驗，及作者的豐富的想像而來的。造型藝術上要表出真實感，除體驗與想像之外，更需要描寫的根柢那自不消說。至於養成描寫根柢的，根還是素描。

西洋美術家人名小辭典

李慈慰 合編

A

Alekseev, Nikolai V (1894—)——亞歷克舍夫(俄)木刻作家，以刻高爾基的「母親」插圖出名，並作有陀思妥夫斯基的「博徒」及斐定的「城與年」等書的插圖。

Alma-Tadema, Laurence (1836—1912)

——阿爾瑪·他德瑪(荷)，以描寫古代題材見稱的畫家，構圖纖巧而不入俗。

Alp, Hans (生年未詳)——阿爾勃，罕

士(瑞士)一九一五年頃與噫噫主義主將薩拉(Sara)結合，努力噫噫運動，至今則變成了超現實主義者，作風稚拙化，並強調變形。

Aman-Jean (1860—)——阿猛·祖安

(法)善寫婦人肖像及日常生活中親切的場面底畫家。

Angelico, Fra (1387—1455)——安基列

可(意)僧人畫家，善寫信徒們的虔敬表情，畫面柔和冷靜。代表作有：「報信」，「聖母受冠」。生平具有一副安息的靈魂，愉快，安詳，堅定的精神常現於作品間。

Archipenko, Alexander (1887—)——阿基播哥。(俄)雕塑家，為構成主義的先驅，創作一種有名的「雕刻畫」

Anguier, Francois (1604—1669)——安居埃，法郎沙。(法)雕塑家，以古典裝飾雕刻出名。

Asselin, Maurice (1860—)——阿瑟林，摩里士(法)巴黎派中之信奉現實主義的畫家，作品富文學趣味，多以溫暖的灰色寫海景，少女，母子等畫。

Atkinson, Laurence (生年不詳)——阿特金森，勞楞斯。(英)企圖用具像表現抽象

的思想底雕塑家。

B

Bakst, Leon (1868—1924)——巴克斯特(俄)帝俄時代的舞蹈舞台設計專家。據一般人評斷，俄國舞蹈聞名世界，他的力量實佔一半。作風富想像性，並極端發揮夢幻般的色感。後到巴黎，從事家具，室內裝飾及婦人服裝的設計。

Baldung, Hans Grun (1470—1545)——巴爾東，亨士格倫(德)以健勁的筆法與用色絢爛出名的畫家，作風多受丟拉爾(Durer)大師影響。

Banco, Nanni di (1374—1421)——南尼地·賓哥(意)文藝復興初期的彫塑家。遺下的聖米開萊寺的聖非力普雕像最有名。

Barlach, Ernst (1870—)——巴拉哈·

安斯特(德)表現主義的典型作家，以雕刻木像著名。題材多取農夫，乞丐，姪婦，荒野中的牧師等。有獨特的力強的質感表現。作風以傾斜的動態為特徵。

Bartholome, Albert (1848—1929)——

巴托羅美，阿爾拔。(法)寫實主義雕塑家，作風優美，受當代卡波(Carpeau)雕塑家影響頗深，作品有巴黎公墓場的偉大紀念碑。

Bartolini, Lorenzo (1777—1850)——巴

多里尼(意)寫實雕塑家，生平作成最巨大的雕刻是建在佛羅稜斯市狄米多爾廣場上的狄米多爾紀念碑。

Barye, Antoine Louis (1796—1875)——

巴里，安東尼路易。(法)著名動物雕刻家，善於把握各獸類之特質與動態，時人稱為獸刻的米開郎(Michel-Ange)。

Basaiti, Marco (1425—1512)——巴塞

提，麥哥。(意)十五世紀威尼斯派宗教畫家。受培利尼(Bellini)一家的感化很深。有名的彌拉尼志禮拜堂的祭壇畫，至死時還未完成。

Bastien-Lepage (1848—1884)——巴

斯提安勒巴日。(法)少年時繪畫天才就顯露，初期作品多寫肖像，但漸轉向田園風味的描寫，多以風景，農婦，村童，乞兒等為題材，從事於外光表現，三十六歲夭折，但遺作常非豐富，多在巴黎盧森堡美術館保存。作風影响印象派及外光派甚大。

Baumeister, Willy (1889—)——保米斯

達·威利。初習印象派風景畫，後受後期印象派影响而帶浪漫的傾向。最近轉變描寫抽象形象，作品極度單純化，好寫運動中瞬間的姿態。他同時是舞台裝置家及版畫家。

Beardsley, Vicent (1872—1898) ——
比亞詞萊(英)黑白線畫家。一八九一年作王爾德的「沙樂美」插圖開始出名，同年作「黃面志」創刊號的封面，遂為人所稱譽。「黃面志」廣刊後，又作「沙福利」雜誌的插畫，二十六歲客死巴黎。所作人物全是裝飾風，具有奇怪的顏面，及病的姿態，而且使人聯想到恐怖的世界。

Becerra, Gaspar (1520—1571) ——培
徹拿，加斯比。(西)宗教畫家，少作羅馬遊，然馬德利各教堂都幾乎全有他的筆跡，作風強有力，富雕塑硬感，而具西班牙的寫實精神。

Beckmann, Max (1884—) ——培克曼
(德)熱情的現代畫家。畫上有粗大的線條，與明顯的光暗。將現象極端變形而帶怪味地

寫出幻想的情景，顯有強固的個性。作品多以貫穿于大都市中的河流為主題。描寫起重機，火輪船，煙囪，鐵鏈等現代的都市美。

Begas, Karl (1794—1854) ——培加斯
，卡爾。(德)是法國浪漫主義大師格羅Gros的門生，作有「黑人肖像」等畫。有藝術家的家風，大兒子培加斯，阿斯加是畫家，小兒子培加斯，來思候特是雕刻家。

Beggs Reinhold (1831—1911) ——培加
斯，來思候特(德)是自然主義與經院主義的折衷雕塑家，在柏林作有詩人喜勒之墓，極得時人稱譽。

Bellange, Hippolyte (1800—1868) ——
培蘭熱，希波利提。(法)描寫戰爭及英雄史跡見稱的畫家，作有「滑鐵爐之戰」及凡爾宮的「拿破崙戰跡」等壁畫。

本刊徵稿條例

- 一 本刊爲藝術界公開論壇，除特約稿件外，並歡迎一切關於造型美術之論著，批評，介紹，編譯，及美術家之小傳通訊等稿。如有插圖，請將可製版之圖片一並寄下。
- 二 來稿以三千字左右爲合宜，如有佳作最長不可過五千字。
- 三 來稿須繕寫清楚，並註明作者姓名及通訊處。筆名聽便。
- 四 來稿文責作者自負，版權亦歸作者保有。
- 五 來稿如不願刪改及須退回者，請聲明及預附郵資。
- 六 投譯稿者須附原文，不便者請註明原文出處。
- 七 來稿發表後，酌以本刊爲酬。
- 八 來稿請寄廣州漢民路一〇七號青年藝術社。

青年術藝 第三期

編輯者 青年藝術社

出品者 青年藝術社

出版日期 二十六年五月一日

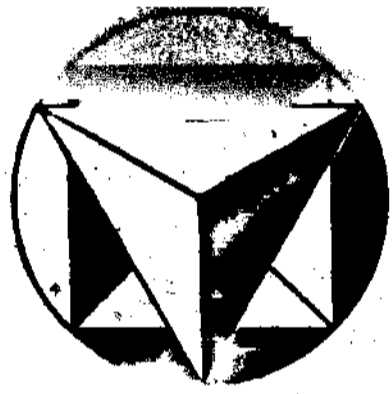
印刷者 大昌印務局
廣州市大馬站

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 定 價 一 角

總 批 發 處 漢 北 路 一 百 零 七 號 大 衆 公 司