

日四月一年六廿

# 美術新報

3

國立北平圖書館藏

廣州市立美術學校印

# 美術·第三期·目錄

## 插圖：古人作品

|    |     |
|----|-----|
| 山水 | 吳漁山 |
| 山水 | 王石谷 |
| 山水 | 大滌子 |
| 仕女 | 丁南羽 |
| 山水 | 恽南田 |

## 今人作品

|         |             |
|---------|-------------|
| 山水      | 李居端         |
| 雨後      | 李鳳公         |
| 山水      | 馮湘碧         |
| 山水      | 黃君璧         |
| 山水      | 盧子樞         |
| 油畫      | 吳琬          |
| 工藝圖案·糊染 | 樓子塵         |
| 山水      | 張谷雛         |
| 油畫      | 關其          |
| 封面圖案    | 圖案系二年級學生黎提華 |
| 封面圖案    | 圖案系二年級學生周民興 |
| 花鳥      | 中書系二年級學生關輝叔 |
| 花鳥      | 中書系三年級學生彭素文 |

山水.....中畫系四年級學生胡秉均

油畫.....西畫系四年級學生許衍藏

壁紙.....圖案系一年級學生陳美安

木炭.....西畫系二年級學生鄭茂熙

油畫.....本校畢業生葉郁文

油畫.....西畫系三年級學生柯景湛

論 著

世界現代繪畫概觀「續」.....吳 琬

法蘭西近代風景畫的兩個先進者.....李慰慈

鳳公畫語「續」.....李鳳庭

頤園詩話「續」.....陳 融

寫經圖考畫記「續」.....冒鶴亭

國畫與寫生.....黃君璧

構成畫的條件.....容國瑞

現代日本洋畫界概觀.....西畫系四年級學生黃奎光

介紹「唐宋繪畫」.....中畫系三年級學生梁 逸

詩 詞

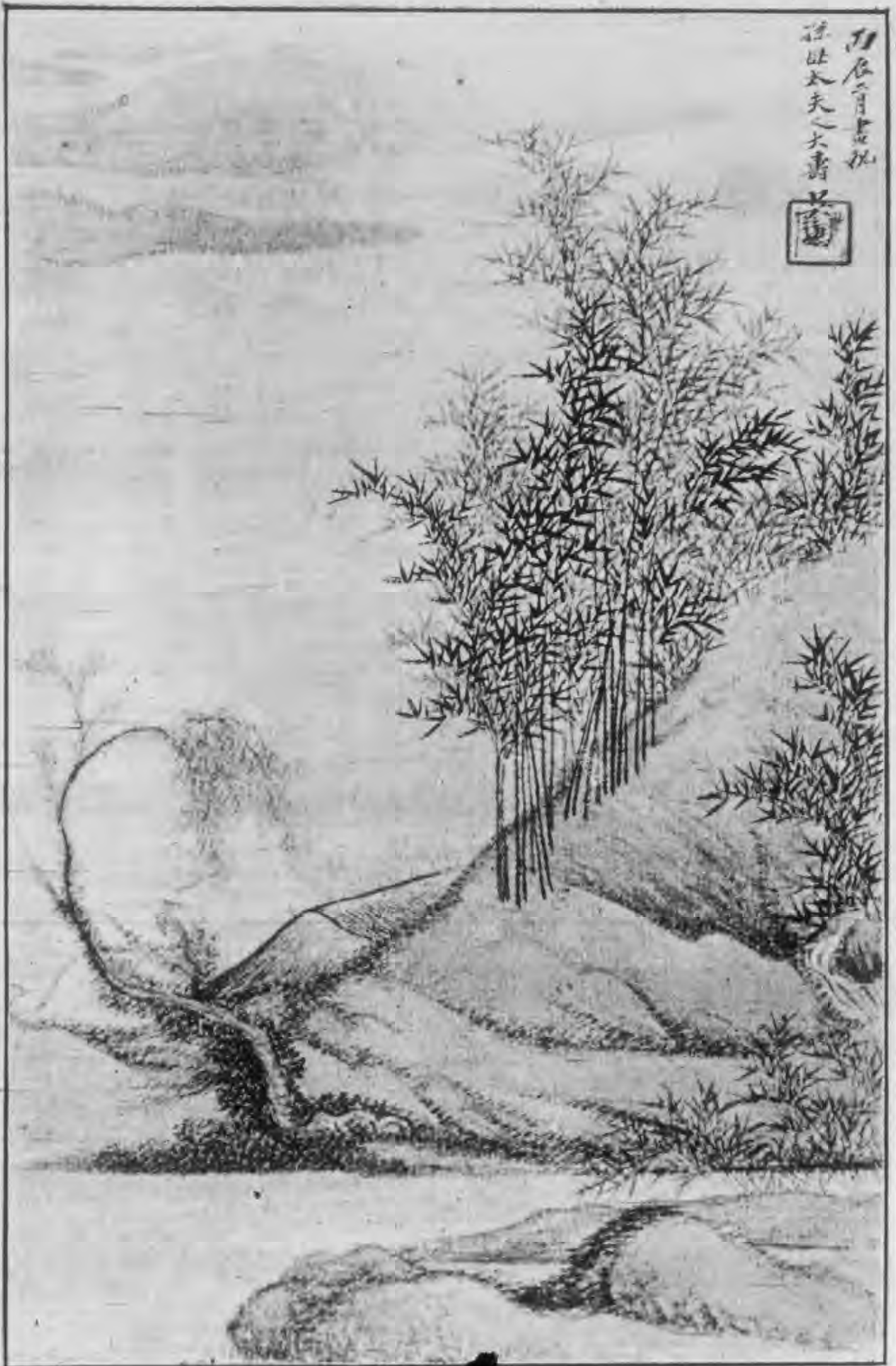
熊潤同，譚喬上，曾希穎，夢廣，李吹萬。

金 石

隋岳侯延造鑿金釋迦像.....契 齊

古畫鈔.....春 卓

何氏田溪書藏  
孫氏大夫之大壽



何氏田溪書藏

山吳漁筆



甲寅七月萬祝  
孫君太夫人壽  
王石谷

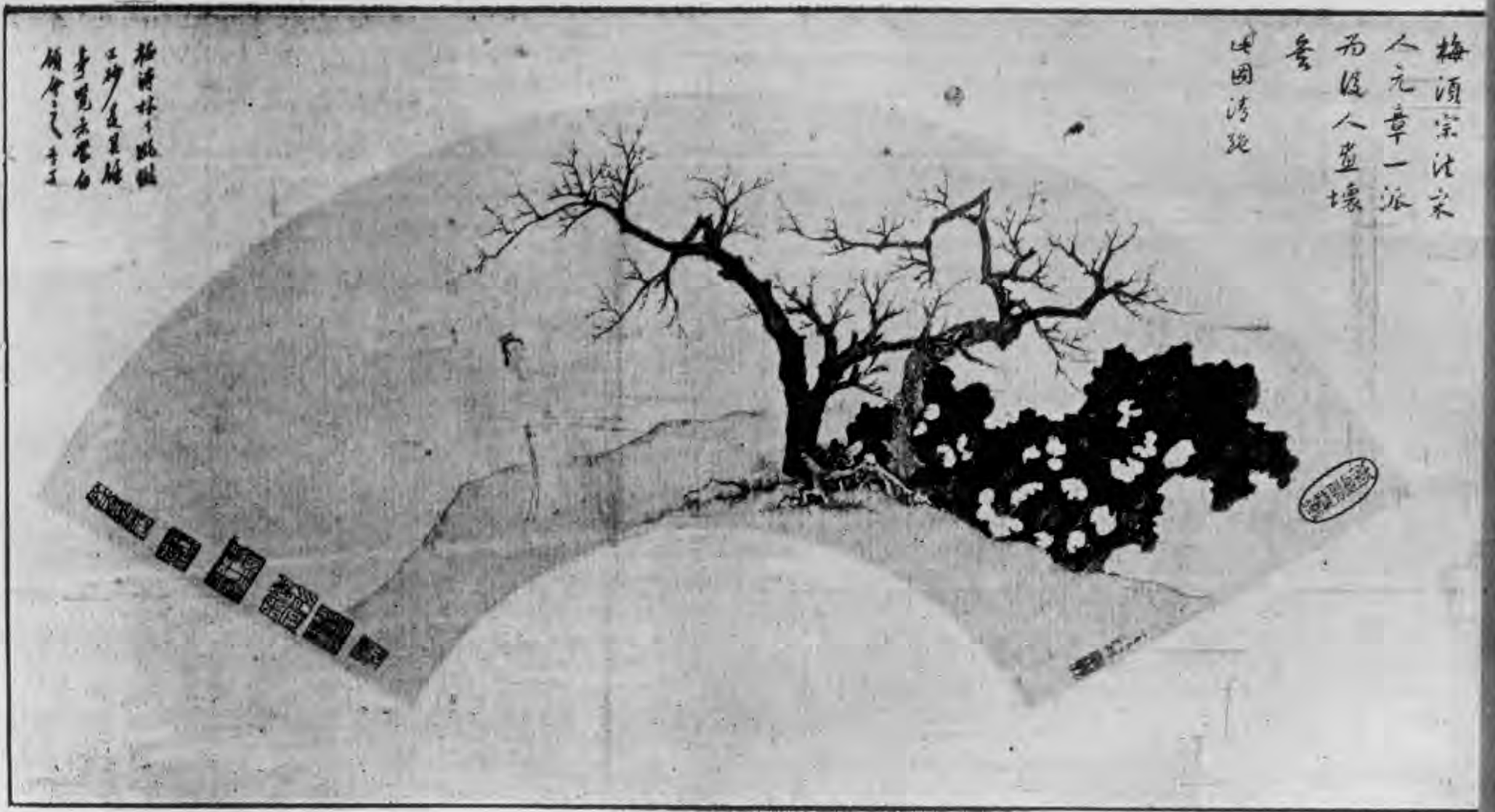
何氏田溪書藏

山王石谷筆

深樹雲來鳥不知

清湘腔





梅須宗汝宋  
人元章一派  
而後人畫壞  
無

此圖清純

梅須林下臥  
工妙在墨極  
身覺未老白  
願令之十三

藏屋書溪田氏何

筆羽南丁女仕



一昨使知甘脚宮研必者亦曰水溪客之筆可休少  
或古家取明在裝少松種益其法迫是

學黃鶴山推

國谷

藏屋書溪田氏何

筆田南輝水山

孤青峰







馮湘碧筆

山水



李鳳公筆

雨後



山水

黃君璧筆

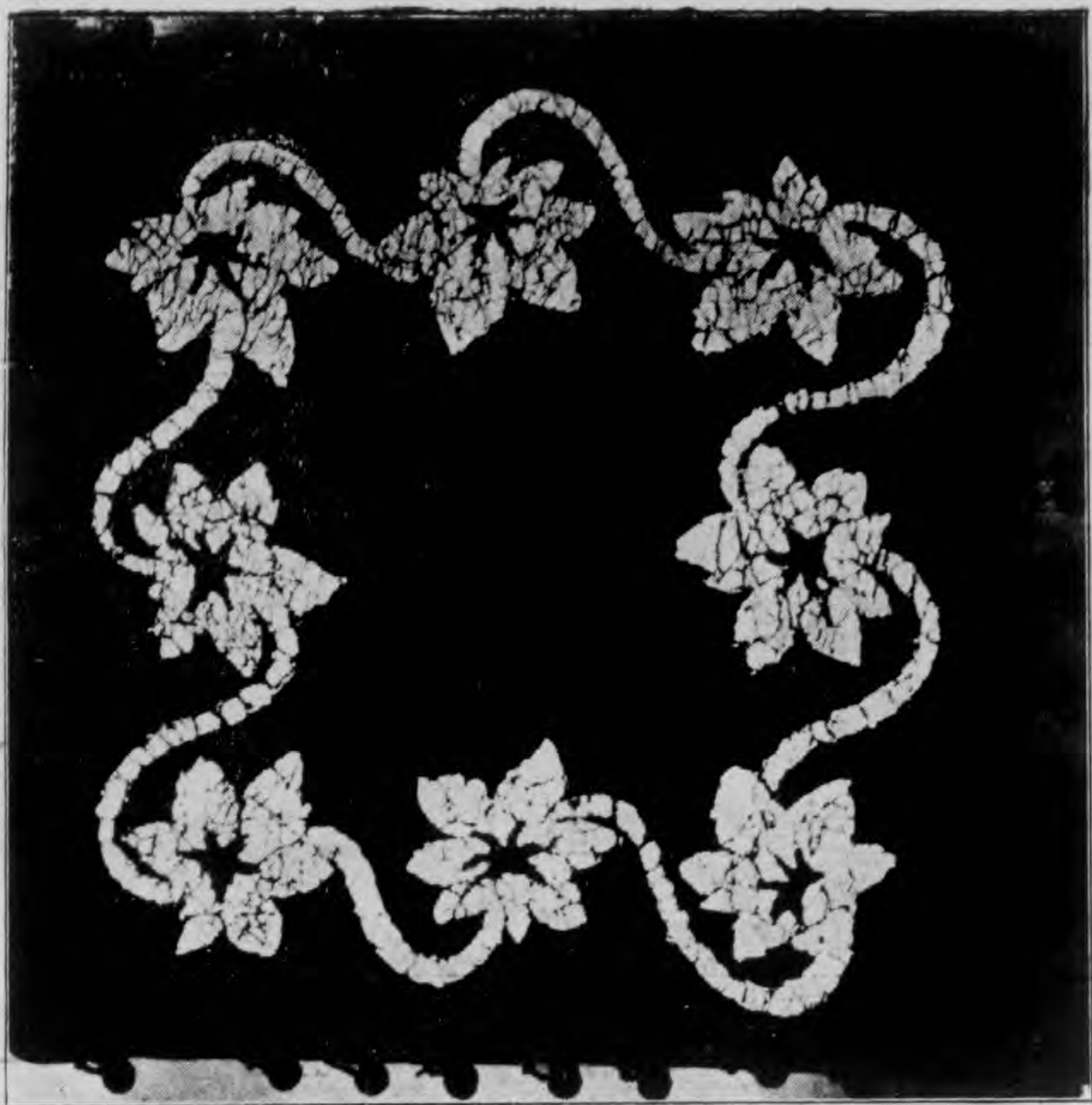


山水

盧子樞筆

傲者歸山担斧去  
石樞

工藝圖案·糊染



樓子慶作



油畫

吳璋華



山水

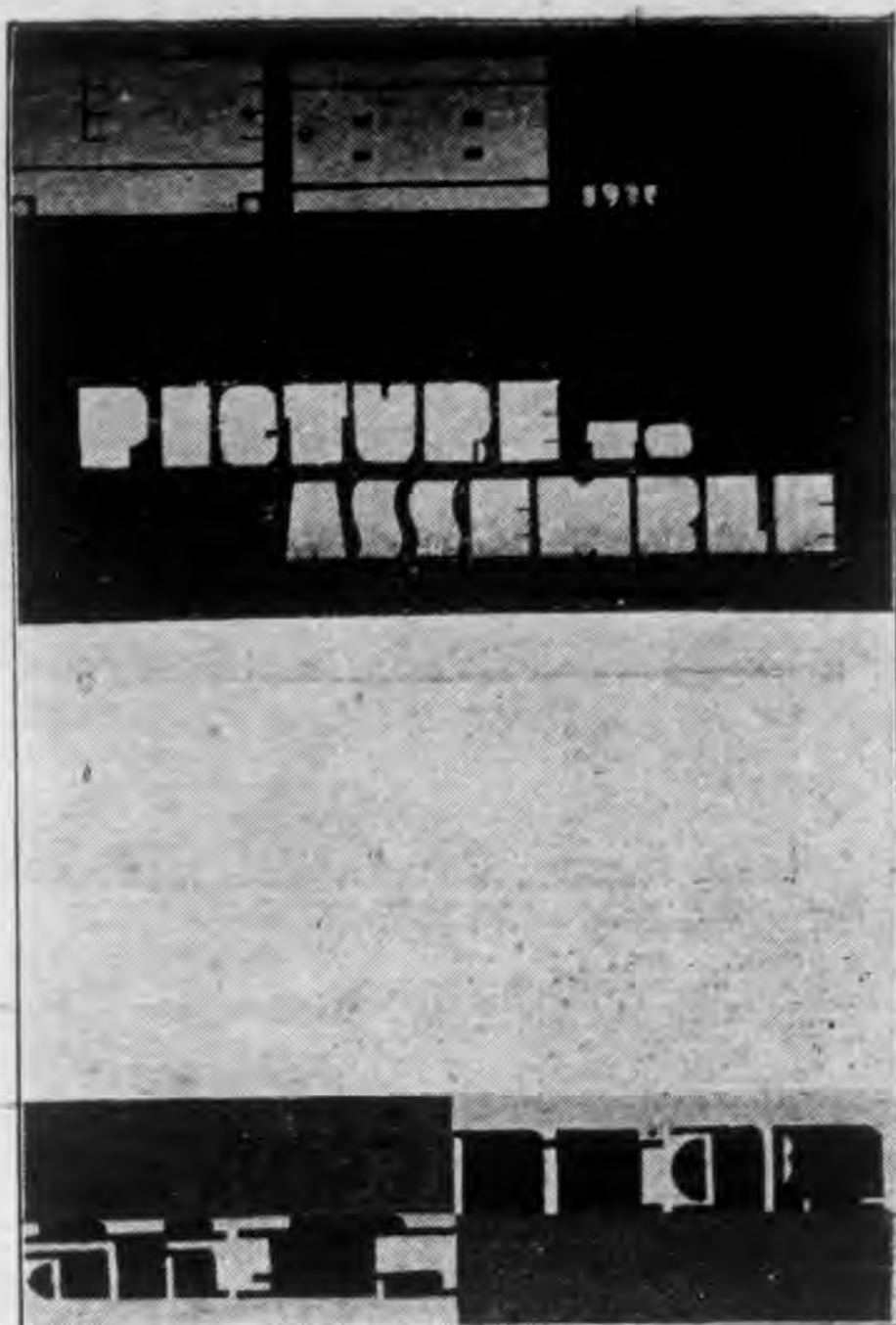
張谷難筆



油畫

關其筆

封面設計



圖案系二年級學生

黎提第作

周民興作

花鳥



中畫系三年級學生彭素文紙

花鳥



中畫系二年級學生關輝叔筆

山水

中書系四年級學生胡秉均筆

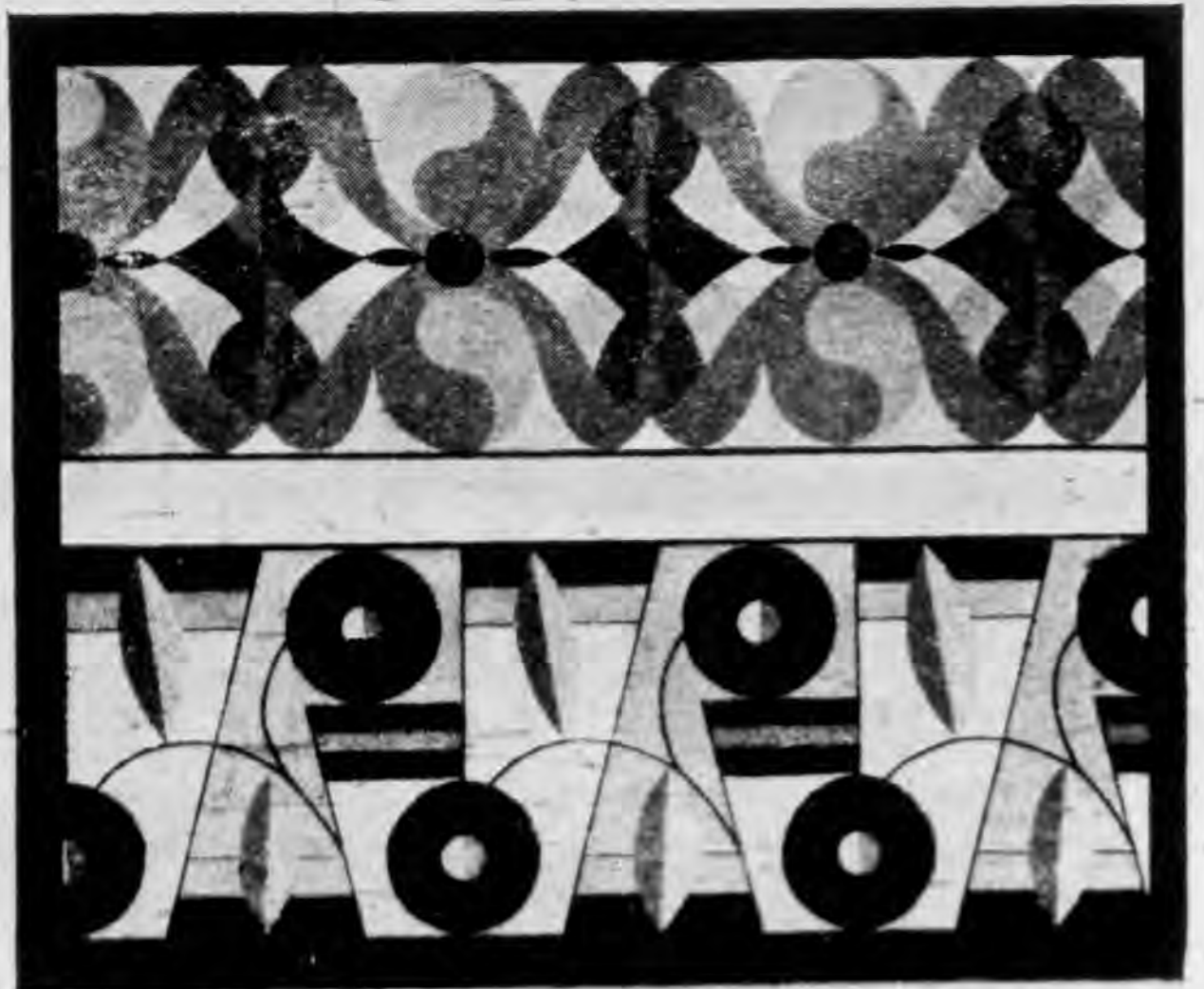


油畫

油畫系四年級學生許衍斌筆

壁紙設計

圖案系一年級學生陳美安作



木炭



西畫系二年級學生鄭茂熙筆

油畫



西畫系三年級學生柯景湛筆

油畫



本校畢業生葉郁文筆

現代名家作品介紹參  
照世界現代繪畫概觀



猶太人的僧侶·索加兒作(巴黎派)

肖像·路珂作(巴黎派)



三人裸婦·僻迦梭作(新古典主義)

考古學者·奇里柯作(超現實主義)



自畫像·谷谷蕭加作(表現主義)

靜物·勃拉克作(巴黎派)





# 世界現代繪畫概觀（續）

外山卯三郎著  
吳琬譯

## 三、現代繪畫之傾向論

我們照上文所述，已看到現代繪畫的並存的畫派了，但不能不考察和這相對的前後的關係。前者若看作水平的，就後者可說是垂直的。把垂直的若看作只是時間底東西，那是一種時代史吧了。把水平的若看作只是空間底的，那是一種分布史吧了。但是我們用的意思和這不同。就是所謂水平底地看者，把在一個時代見出的各畫派所主張的種種主義，指示其只是並存底地見到的。這種看法是以事實（Tatsache）為中心，所謂「記述」（Beschreiben）就被重視了。但是對於垂直底的想法，是根據一種合目的的傾向的看法。換句話說就是依據一種論旨，去看畫派和主義。所以，依據這垂直底的方法去考察的時候，所謂「立場」（Standpunkt）是最重要的，而這種主張，不能不以「論述」（Behauptung）為中心。現在我們再看現代的繪畫，對於先前提述的「現代繪畫的畫派論」是水平底看法，則這章就取了垂直底看法以補足之。

### A 現在繪畫的志向點

首先作為這出發的，我們不能不明白地考察其「立場」我們為着要明白地考察其立場，有反省我們的論旨是什麼的必要。就是因為我們企圖考察在現代繪畫上最新的正當的傾向，我們最重要的問題是從「所謂繪畫是怎樣的東西。」這問題的本論出發，對於這樣的問題，二千年來的作品各各表現着其特殊的思想。但是我們現在引出這古的東西來，並不是要辯正那個是真的。我們只是有最明白的一個論旨從所謂「繪畫不能不是繪畫的」進論。所謂繪畫不能不是繪畫的，那不是以耳去聽的，也不是以口去讀的，是必須不能不從「可視的」（Das Sichtbare）而來。這所謂視，若「為了知」（Zu Kennen）而去看物，得到知識是會的，但繪畫就不可，又若是為了使知「為了說明」（Zu erklären）而去看物，那在插畫是可以，在純粹的繪畫就不可。所以在純粹底繪畫，「可視的」，只是為了視而視的時候是可能的。不是為了知而看，也不是為了說明而看，只是為了看而看。以這樣的純粹底，「可視底」作為對象時，真的

繪畫便產生了。我們可以把這樣的繪畫稱為「純粹繪畫」(Reine Malerei)。然而無論怎樣的繪畫，不希望它是真繪畫的是沒有的。

無論怎樣的作家，各人自己的作品都應該志於是真繪畫的。而且不僅是個人，無論那一種畫派也應該企圖真繪畫的。所以我們向這所謂「繪畫不能不是繪畫的」的最明白的問題進而考察畫家與畫派，據此而闡明「純粹繪畫」這東西的本質，作為這一種方法，是從合的目的傾向去看現代繪畫的。

#### B 現代繪畫的轉回點

我們述說這樣的話，說不定有人會說，這是從前談着的，不是何等新鮮的話。但是最真實的東西，無論什麼時候也無所謂新舊，不過只是在發見時說是新罷了。但是這樣的簡單的東西，以將近二千年的歲月的研究而被闡明，真不能不說是不可思議的事。如果有懷疑的人，翻開近世美術史來看，繪畫如何地為了宗教而描寫，為了國王，為了貴族，為了平民，為了大眾，為了貧者，為了博物館，為了記錄，為了說明而描寫就非驚訝不可。即使在接近着二十世紀的十九世紀後半，柯爾培不是記述只見于目的自然嗎？又如莫尼(Moni)，僻沙維(Pissarro)，秀拉(Saint)，西尼阿克(Signac)，不是企圖着記錄只映于目的自然嗎？

我們要把這種思想，最實質地又真正地反省的時候到

來了。那是指脫出了所謂世紀末的苦惱而適應于二十世紀之名的新時代而言的。而呼醒了這長眠的先覺者，不待說是塞尚，谷訶，哥更，就是繪畫只是技巧巧妙就不能稱為大家之作，那是指優秀的堂堂的畫家。塞尚的繪畫，不是為了知道物，也不是為了使人知道物而描寫的，那是自我的表現，自我長成的精神(Esprit)。換言之，也不是寫生，也不是描寫；而是「表現」。那不是把「所見的」，「只是所見地」描寫；可視底的東西，只是為了可視地描寫。所謂「可視底的東西」，是畫家的精神，是畫家的感動。所謂為了視的自身而看物，就是畫家的精神，繪畫的對象。於這意義上，塞尚的企圖是偉大的，和在康德的哲學上的Cubismus轉回一樣，在繪畫上可說是一種偉業。塞尚表現那不動的自己的精神，哥更則完全表現純心的心。谷訶以無論什麼人都受感動的唯一的熱情貫徹繪畫。而且從塞尚生出了繪畫的形式(Form)，從谷訶生出了色彩(Farbe)，從哥更生出了樣式(Stil)

#### C 現代繪畫的第一時代

被稱為後期印象派的畫派，能夠完成這樣大的使命。繼承這種精神，而形成一種新的畫派的是所謂「野獸主義」。「野獸主義」，從依着塞尚等得到勝利的繪畫的精神，完成只是單純的形式地表現的地方出發。為了極力防止不純的分子的混入，說繪畫不是說明而是表現。繪畫僅是「繪畫底」(Das Malerisch)地表現，既不是說明那Motive，也

沒有記述物的外形的必要。繪畫的精神如果最素直地，最簡單地表現，便是對的。就塞尙等的後期印象派，從表現「什麼」(Was)而得到一種反省，在野獸主義，就可說是從「如何」(Wie)地表現這反省了的「什麼」而見出了的方法。而於這樣的如何地表現的問題中，作為這表現者的作家，該是堅強的個性的所有者。即這種畫派，從字面上看就是由強暴的個性的所有者所支持着的，故培勃氏呼這為「野獸之群」。

這派的主要的作家是盎利·馬諦斯。馬諦斯是獅子一樣的強猛底個性的所有者，同時依據一種獨特的色彩發現繪畫的世界。谷詞見出的色彩是熱情的色彩，馬諦斯發見的完全是純粹的繪畫的色彩。在那種素直的孩子般的形式上給以這種色彩的美，明快地作成繪畫。多郎以貓一般的賢明，熟悉所有繪畫的形式，發見一種繪畫的統一的世界，那是依塞尙見出了的形式(Form)一樣，不是一種的形式，發見繪畫那東西的統一的形。莫里斯·佛拉芒克與這不同，以犬一般的實直去追求 Reality。即發現出物 and 感物的心合致的 Reality 的繪畫。而以赤和白和黑的強烈的色彩的對比，把這繪畫的 Reality 表現他的純真，是無敵的。盎利·盧梭，象一般地，安詳地，達到了在那里不由地感覺到巨大的獨自底個性的繪畫。能够說是成功了完全不能動搖的虛梭的樣式的吧。弗里埃茲描寫巴洛克底的風景，莫第里安尼以感覺底的人物發見繪畫的線的世界。童根

，郁多里羅……而且出現了虎一般可怖的路珂(George Rouault)。

#### D 現代繪畫的第二時代

野獸主義是這樣地取了一種可喜的純粹底傾向，但同樣地從塞尙的反省出發的表現主義，就不得不陷于厄運了。何故這樣說呢。因為把所謂表現「什麼」的塞尙的反省，導于只是思想的傾向，就繪畫不成「繪畫底」，而進于「思想底」的傾向了。這種傾向，正象先前說過一樣，在繪畫上不能說是正當的，伴着這出發的錯誤，「表現主義」便不得不短命而死了。馬克斯·伯克曼歌詠悲憤的思想，康本當克記述幻想的思想，那安記述宗教的思想，谷谷蕭加記述素朴的思想就完事了。只有那爾台在那思想底之外具着幾分表現的反省，想是較優的了。

簡言之，「表現主義」因為進於一種狂騷時代(Strum und Drang)的傾向的羅曼諦克的文學的思想，便遠離于繪畫的本道，自然就陷于短命了。

我們若觀察這樣的狀態的繪畫的領域，從野獸主義生出的畫派也是極可注目的。把這「如何」地表現的問題，作純粹的「表現形式」(Darstellungsform)而考慮時，就出現了一群顯著的「形式主義者」(Le Formaliste)。「如何」表現的問題，不是考察「什麼」(物)，是從研究「表現形式」而得到的。因此，依據把物「解體」，脫離了和物離開的「什麼」的問題，而能够考察純粹的「形式」。這就是依據

解體和「變形」所得的東西，試行「結晶」的辦法，也就是忘不了結晶學上的形式一樣地自由地切斷物體。這畫派因為取了立體的形，故稱作「立體主義」。

這樣的形式派的傾向，在執着於物的時代是不能試行的。能够發見新的 d'Indy 的形式。而且成了形式只是爲形式而用了。梅尙遮 (Jean Metzinger) 使自然物立體化，阿爾本 (Auguste Herlin) 把自然還元於一種立體的型體。從這樣的初期的立體主義，勃拉克描寫一種記憶，象是使用文學的和抽象的考案一般，從這樣的思想極度地推進，就出現以稱爲第四次元派的傾向，那是以勃拉克和初期解加梭的事業爲主。對於部分的視覺，以數個見點的重積指示全精神現象。萊及 (Leger) 把這思想，導入一種機械觀 (Mecanisme)，萊及現在脫出了立體主義的範圍，而貫徹其機械觀。解加梭試行着空間的抽象的考案。格萊支 (Greez) 以數學的理論企圖平面的抽象的考案。

但這樣的「立體主義」，也因為只屬自於繪畫底的形式，那是不能支配正當底繪畫的世界的。雖一時作爲歐洲的新傾向而極其流行，但終竟不得保持長命而枯死了。

#### E 第三時代的過後期

這樣的「如何地」的問題，在走入極度的形式時，便捲起一種暴風雨了。那時所謂時代的怪英雄的「噁噁主義」(Dadaisme)。而且這年青的英雄，不論什麼，通通否定，破壞，對此具着興味。那是一種精神病一般，不忘發現一

切的醜惡。取了這樣的暴虐行爲的傾向，實在藐視美術，引起了不少人的恐懼和歎息。但是這種運動對於繪畫那事，沒有留下何等惡影響。索性說是做了一種清淨化的掃除吧。從繪畫中破壞一切的真理，在從繪畫中拔去所有倫理底的思想，和切斷所有宗教與神的束縛這點上，能够說是成功的了。而且它不惜象牽牛花一樣地散去。爲什麼原故呢。因爲最優良的消毒藥，不留一點毒跡，同時藥的本身也不留一點什麼。如果說「噁噁主義」，除了只做破壞，否定以外什麼也沒有，就那可說正當的，偉大的。因爲消毒劑的殘滓實在不是可喜的。因了這種清淨化的運動，繪畫，除去了一切非繪畫的外物，只有繪畫底的素質生長着了。

丟裏 (Marcel Duchamp) 在聖母馬利亞的臉上畫上凱撒的鬚鬚，解加皮阿 (Francis Picabia) 把月形和線並列在一起。沙拉 (Isidore Zava) 倒立，不過只能這樣 Dada 吧了。

「噁噁主義」做了這種淨化的時候，那些人們次第地試行着獨自底建設。適度地着想「什麼」的問題，從否定而拒絕一切，進于研究「如何」的問題。在這裡產生了「新噁噁主義」，而「超現實主義」漸次生長了。

#### F 第三時代的初頭

從立體主義進展到噁噁主義的一種繪畫的系統，不能不從表現什麼的疑問再回歸到怎樣地表現的考慮去了。但那不能歸到與前同一的順還點。爲什麼原故，因爲那是依噁噁主義而受了淨化的。所以他是企望從現實的一切的

束縛逃出，我們捨棄了真實地思考的自然物。捨棄了我們的正當地思考的善，我們擲出了祈禱於神的宗教，只是追求繪畫底的現實。那於作家是不能動的現實，但是在我們不過是一種超現實的東西。就是把這一群的作家稱超現實派 (Surrealisme)

在作家有作家獨自的精神，有作家獨自的現實。把那作家一人的感動表現的處所，超現實的繪畫的世界便產生出來。米羅 (Joan Miró) 以神經系統一般的感覺網聽到蝸牛的話知到鳥賊與章魚的夢，放運到人間的中樞。阿爾浦 (Hans Arp) 以奇怪的浮雕 (Relief) 象徵人間的咒。愛倫斯脫 (Max Ernst) 以宇宙作為一種神話，以巨巖為人間的姿

態，以月亮為抒情的燈，以海為和平的原野的世界。曼利 (Man Ray) 以時式的阿美利加的魂描寫裝飾，遂發見截取攝影的奇術。唐葛 (Yves Tanguy) 象海的魔王一般，不忘歌誦海底和宇宙的神秘。僻加皮阿 (Picabia) 是嘗着甘美的戀愛的夢的患者，僻加梭 (Picasso) 在風上吹着煙草，勃拉克 (Braque) 在作緊要的追憶。

但是「超現實主義」的人們雖然從表現什麼的思想，進于如何地表現的傾向，但尚未達到十分繪畫底的自身。就是這在 Surréalisme 上明明是繪畫的，而在方法上還不是繪畫的。於是自有補救這缺憾的地方而打開純粹繪畫的世界的畫家出現了。

## 讀雁來紅詞冊次顯翁韻

夢 廬

詞人心事盡於詞  
辛苦猶從繫以詩  
尋繹千端徒悅愉  
低徊一往費矜持  
輕輕著葉剛調色  
冉冉嘹天過後思  
商畧風懷將歲晚  
尙餘才地似年時

# 法蘭西近代風景畫的兩個先進者

N. Poussin與C. Lorrain

李慰慈

N. Poussin與C. Gelle'e——通稱Lorrain——是法蘭西十七世紀的兩大風景畫家，永在藝術界放着異彩的風景畫家，雖然這兩位天才離開我們已有三世紀之悠長；但他們開拓近代風景畫的功勳，不但在藝術界不被遺忘，世界對他們的景仰仍是一日熱似一日，英國收藏家對他們作品搜羅的狂熱，與倫敦近年畫展對這兩位作家一致的呼聲，不時還震動着整個社會，在法國，一九二五年的法蘭西風景畫展，不消說，他們兩位的遺作是被尊推在為他們特設的名為光榮位置的陳列室上，以慶祝現代法蘭西風景畫的燦爛全盛期。

N. Poussin與C. Lorrain的成功，在美術史上是一個新紀元，亦是法

國風景畫誕生的最光明一頁。

N. Poussin與C. Lorrain的精神是超越空間的，他們同抱着愛國的熱情，但他們真的國家是宇宙，真的日常生活與習俗是藝術本身，因此他們的藝術產生地是羅馬近郊，而不是法蘭西的領土。

我們知道，十七世紀的意大利是藝術底搖籃，羅馬是世界天才的保姆，N. Poussin與C. Lorrain在這時代下，也是熱中於羅馬風郊的一員，N. Poussin自認是羅馬四十年的戀人，C. Lorrain也在這藝術的都會留了十多年的時日，與他們同時在羅馬的各國天才亦正不少，確是美術史上的一個國際聚合的熱鬧時代，如當時德國的描寫月色始祖 Elsheimer，着力於四

時景節的 F. Lamand人 Paul Brill 荷蘭的偉大小畫家（這裡所說的小是指畫的面積底小；因十七世紀荷蘭畫家，從不作大面積的畫，小畫家一語也便流行於藝術界了），意大利的本土風靡一時的 Carraches 派等，全是當時藝壇上醉心風景趣味的畫祖 N. Poussin與C. Lorrain，在盛極一時的空氣中，自然不少機會看到各國天才的藝術表現，加之，鎮日裡徘徊於偉大的羅馬近郊，見到的是可歌可泣的遺址，英雄的故蹟，望到的是無邊的海洋，與碧青的天際，N. Poussin與C. Lorrain的藝術便在這樣優美的環境之下形成了，形成了永垂不朽的披着意大利風而緊抱法蘭西遺傳性與個性的最高藝術。

因此，在 N. Poussin 與 C. Lorrain 的作風上，雖沒有帶着狹義的國家色彩，但骨子裏法蘭西的一點氣息是始終存在的。

N. Poussin 與 C. Lorrain 雖在同樣的環境之下，又同樣的熱中於羅馬風郊；可是人類的靈魂正如宇宙之多變，在 N. Poussin 與 C. Lorrain 當前的所謂共同環境，並不是以妨礙他們靈魂上所起不同的反應，結果，我們覺得 N. Poussin 與 C. Lorrain 的藝術不但在結構的風格上沒有一點相同；就是在審美的情緒上也不見得一致，換一句話說，N. Poussin 根本是一個哲人，食過智慧之果的哲人，他運用理智的頭腦來分析自然，構造自然，如雕塑模型似的雕塑自然，始終佔着幻想上主人的地位。至於 C. Lorrain 則是天生的詩人，只有一棵赤熱的畫家的心，抱着無限的情愛來高歌自然，或抒情或詠山川之樂，總之，C. Lorrain 因愛慕自然便忘我地玩味自然。

我們可以說 N. Poussin 的藝術是客觀的，理智的，較為分析的，C. Lorrain 的藝術是主觀的，情感的，較個人的。假如我們作一文學上的比較，則 N. Poussin 與 Corneille 較為相投，C. Lorrain 則與 Racine 更為接近。總之兩畫家的分別是：N. Poussin 給自然蓋上一個藝術的印章，C. Lorrain 則盡量地使藝術自然化。

在題材方面說，N. Poussin 除了晚期的作品外，均以人物為中心，而關於人物的描寫技巧，也可說是達到極至，N. Poussin 的人物是 Olympian 山的神人，的確，每種情趣，每種出塵超俗的姿態與合乎旋律的表情，直使我們追想到遠離現實界的仙侶。自然，在風景畫的立場上看，則 N. Poussin 的後期作品更有重要的義意，但仍以人物為主的初期作品，亦多有以相當重要的風景為背景的傑構，如 Echo et Narcisse (圖 1) Les Bergers D'Arcadie (圖 1) 等，可見 N. Poussin

純以風景為主的後期作品，並不是突如其來的變動。



圖 1

至於 C. Lorrain 所採題材的重心根本已不是人物了，關於這點，在當時的藝壇上真是一個驚人的紀錄，C. Lorrain 作品上的主要題材，無論任何時期的作品，均以太陽與光為對象，以神會的技巧表現太陽的微妙印



圖二

象，別人從未敢試作的，C. Lorraine 居然如「採取果子一般的採摘太陽」繪畫界得沾陽光的潤澤，也便自 C. Lorraine 始，而繪畫與光的綿延關係，則經過了 Hubert Robert, Watteau, Turner Corot 等直及於數世紀後的印象派與 Rousseau 的風景大時代仍是 C. Lorraine 的風光。C. Lorraine 與其把

精神聯結到人物上，把精神移到光的變化底趣味上。並且 C. Lorraine 的作品中，湮沒在無限大的自然界內底小兒人兒，往往也不是他自己的親筆，假如我們以 C. Lorraine 的素描 Polyphème 來與 N. Poussin 的油畫 Polyphème 比較一下，同樣的一個題目，在 N. Poussin 方面，我們一眼看到的，是 Polyphème 昂然佔在全畫的正中，坐在山巔的最高峰，那巨人彷彿以傲慢的獨眼來判決與睨視全世界。在 C. Lorraine 方面，景狀便大不同了，人類在自然之前是多麼渺小得可憐，謙恭的 Polyphème 幾乎與宇宙無足輕重似的，可見作者意在山川而不在人物的命題上。

N. Poussin 與 C. Lorraine 均喜在畫布上工作，但他們遺留下的水彩與鋼炭筆在近代風景畫的歷史上是一個不可多得的數目，最受珍重的如 N. Poussin 的「風景與紀念門」（圖三）C. Lorraine 的「風景與牝牡鹿」（圖四）在作風與結構方面說：他們也有



圖三

明顯的區別：

N. Poussin 的筆法是雄健的，天際的界線在全畫的比例上是頗高的，用明晰而有勁的線條劃分着，對於空間的透視則並不講求，結構上嚴酷地採用古典法則，沉靜而勻整，用筆毫不苟且而帶有雕刻的硬感，古典意志的表現充分地散佈在全畫的任何角落。

N. Poussin 1645 年後的作品，題





圖四



圖五



圖六

材的重心已由人物移至自然，那時候所作的多半是，或可說全是大面積的油畫，當中人物顯著地縮小，把主人翁的地位根本讓給自然了。在巴黎 Louvre 美術館保存的晚期代表作有：Diogene Jette son ecuelle；Phocion；Orphee et Eurydice；還有死前不久所作的四幅四季時節。（圖五夏季）在柏

林保存的有 S. Mathieu et l'Ange（圖六）在倫敦保存的有 *Paris s'age*。

N. Poussin 作品豐富，不便詳述。以上的全是饒有音樂與裝飾趣味的代表作，現在巴黎大學教授 R. Schin. 著 *oilier* 極端賞識 N. Poussin 作風的裝飾趣味，甚至說：擴大 Poussin 一幅的作品，便可把整個的展覽室裝飾起來

了。可見 Poussin 構圖的精密與筆緻的嚴謹。N. Poussin 的製作多用赭赤作畫底，至今頗呈褐色或不調和；但悅目的幽靜快感是始終保存的。

總之 N. Poussin 的晚年，不少歸納自然生命的製作，宗教情感的表現愈來愈增，相反的，向為主體的人物則愈來愈縮小了。

C. Lorrain 的作風在 N. Poussin 比較之下，是放逸得多了，輕描淡掃的筆緻，如煙如霧的葉球暈化而沒界線的天際，微妙的外光，幾乎超出一切古典的本色。C. Lorrain 非常講求空闊透視，遠景往往天海一色地逼至無際，並且採取色階的反映，前景特別濃暗遠景漸次向明淡的色調推移，直至暈而為一。全畫的地平線頗低，這

又一點是與 N. Poussin 不同之處。

C. Lorrain 的作品題材，可分為海濱景色與陸地景色兩方面。全以陽光的趣味為主，尤其是在海濱景色上，沒有一片沐浴在波濤上的陽光不富有作者的生命。

C. Lorrain 多量的製作，大部份為英人所藏，重要的代表作，法國 Louvre 美術館藏有：“Un Port de mer au Soleil Couchant”；(圖七)“Le barquement de Cleopatra Tarse”這兩幅全是日暮的海濱景色，太陽在全畫的正中，畫內一切建築物，波濤，帆船，小艇等無不深印着陽光趣味，在 Louvre 保存的陸地景色則有大胆的 Campo Vaccino，這是一片廢墟的大平原，太陽在天空閃動，強烈的外光，足以洗盡時代上的沉鬱，珍貴的“Le Chateau enchanteré”陸地景色則為英人 A. Thomas Loyd 所藏；深受北歐影響而顯有印象派風味的“Le Main” (圖八)為 Ermitage 美術館所藏。

在這兩位畫家的多方異同之下，我們所得的結論是：N. Poussin 的藝



圖八

術以意識來啓發我們的審美情緒，莊嚴雄厚的線條，色彩與節奏的調合使我們追憶到 Prometheus 與 Epimetheus 之爭，意志與情感之爭。C. Lorrain 的藝術是以謳歌自然而換起我們對自然的愛慕。他那牧羊人似的靈魂並沒有向我們作出什麼暗示，然而，愛好 C. Lorrain 的人便着了魔似的降服了，被感化了。



圖七

# 鳳公畫語 (續)

李鳳公

畫人物最難工。蓋拘于形似。則失神韻。囿於位置。則乏生機。

古人作畫多用中鋒。取線條圓勁。至明季倡用側鋒。競尙姿致。相習成風。而古法蕩然矣。

畫衣紋。愈簡愈妙。總以有書卷氣。乃不落時蹊。古人作畫。細若毫髮。故能通靈入妙。奪天地之工。洩造化之秘。今人動以率筆取態。謂之遊戲筆墨則可。謂之畫則未也。

天真幽淡。用意最微。運其神妙於人所不見處。尤覺慘澹。

畫固有法。泥法則俗。喜花鳥則畫花鳥。喜人物則畫人物。專則精。熟則巧。畫法變幻。故自妙境。若無學而變。寧不變也。

凡學畫。一筆不可苟且。一念不可他移。移卽苟。苟卽俗。俗成則法自遠。遠於法。古雅二字。一生無分。可不慎哉。

不見古人真蹟。不知妙境。不究心宇宙萬物。孰辨畫

理。

凡爲學。不進則退。無有停機。學畫亦然。不熟則不成畫。熟在內不在外。熟在法不在形。

不專攻一家。不能入名家閫奧。不泛濫古蹟。不能辨自己妍媸。

作畫必須大胆落筆。小心收拾。務令觀者。心悸目眩。不知其首尾落筆處。乃稱斲輪妙手。

畫仕女。在於得其閑閑之態。不在於施朱傅粉。鏤金珮玉爲工。

畫形易。畫神難。畫花卉之神尤難。青藤老人。嘗言學之二十年。見白紙尙不敢著墨。其難可知矣。余學此幾四十年。每一握管。如書生騎馬。惟恐墮地。以青藤天才較之。無怪其然。今後生初學弄筆。研朱調粉。不知枝幹之分別與理法。輒詡謂自負。竟爲人師。豈真天姿才力過人耶。亦太不知分量矣。

士氣。不落叫徑之謂。逸格。不入時趨之謂。二者。非庸史所知。

秋海棠。爲秋花中極妖冶可憐之態。寫態易。寫態而有矯拔挺立意則難。

古人筆墨雄秀。故着色淺淡。若筆墨無生氣。徒取淺色胡爲者。

畫山水。非有胸中邱壑。茫茫洋洋。如萬頃波。則下筆難寫出其陰陽、晦冥、晴雨、寒暑、朝昏、晝夜。變幻

之趣。

畫枯木。要如斬釘截鐵。信筆塗抹。不爲先匠所拘。而游於法度之外。

寫小斧劈皴。有秀潤蒼渾。無劍拔弩張之勢。乃爲精鑿者所珍。

諺云。畫樹怕畫柳。信然。然柳有森蕭旖旎迎風搖颺之致。若非氣足神完。則柳之精神表現不出。

畫貴靈活。忌板刻。運筆飛舞。則靈活無板刻之弊矣。

意貴乎遠。境貴乎深。高簡非遠也。叢密非深也。作畫。先領會其清超靜穆之神韻。然後用筆用墨。自然合格。泔泔漸退。而留清虛。則近道矣。

虞美人。草花之最麗。而瓣最薄者。要寫出其迎風拂舞。若語若笑。兼色光態韻爲妙。

畫荷花難。葉亦然。濃則損趣。淡則無神。箇中妙理。惟青藤老人知之。

凡畫花卉。須知其向背欹正。迎風拒露。種種姿勢。各窮其變。但覺芬芳拂拂。從紙間寫出。乃佳耳。

畫宜魄力雄厚。氣格蒼老。如項羽鉅鹿之戰。光武昆陽之捷。洞庭秋月之水。廣陵八月之濤。足以振心蕩魄。發神駭矚。極天下之鉅觀。使人玩之無窮。味外有味可也。

作畫。須有解衣盤礴。旁若無人。下筆乃能神妙。

作設色畫。下筆時。須先定某處寒色。某處暖色。不可移易也。

能於無法寓有法。則筆力透紙背。自然有森秀之氣。勃勃不可遏。此種筆墨。可謂前無古人。後無來者。

宋鄧椿言。含毫運思。曲盡萬物之態。而所以能曲盡者。止一法耳。一者何也。曰傳神而已矣。可知寫神。是畫學根本法則。

用濃墨要有火候。火候到。則墨爲我用。筆能使墨。愈濃愈佳。火候不到。我爲墨用。便墮俗格。

宋劉李馬夏。四家意境。爭尙奇巧。以虛實相觀。遠近相烘。明暗濃淡相形。其筆墨所削渲刷。鹵莽滅裂。大傷冲和旨趣。故趙松雪痛詆北派之非宜也。

寫意牛馬鷄犬鶴鹿之屬。雖一二筆而成。然必使神氣宛肖。而有筆意乃妙。

顧愷之論畫。以畫人爲難。難在其生氣神儀之捉摹耳。是以人物之爲工。必於生動之外。加以神氣。神氣無形迹可見。只在遷想妙得之。

運筆須於剛中求和。和中求剛。剛柔互用。是之謂善運筆。 (未完)

## 頤園詩話(三)

番禺陳融撰

李雲龍。字烟客。號泡菴。番禺人。諸生。僧名未詳。  
。(既參空隱當名函某)字二嚴。有嘯樓詩集。子雲  
子。龍子。

烟客遺詩。志稱有雁水堂集。嘯樓前後集遺稿。別稿  
久經禁燬。今得鈔本嘯樓集。卷端有鄧雲霄所撰詩序。李  
覺斯所題募刻泡菴詩引。洪穆齋所識募刻泡菴詩引跋。黃  
儒炳所題嘯樓遺稿序。及其自識嘯樓自選稿小叙。卷一至  
卷十一曰初集。卷十二至十三曰三集。卷十四曰別稿。卷十  
五至十八曰自選後集。未附雲子絕句十首。蓋亦非完本也  
。烟客壯歲負盛名。已刻有嘯樓諸集行世。有羊城李五烟  
客之稱。乃屢試不就。走塞上。入袁崇煥幕中。魏忠賢使  
其黨劾崇煥不救錦州。崇煥乞休去。烟客痛憤。作感秋詩  
。自是鬱鬱。為柘隱計。與韓日續謀。與構羅浮院宇。會  
崇煥復起用。因為作募疏。崇煥死。烟客歸里。久之遂參  
禪道。削髮為僧。為羅浮華首臺藏主。國亡後。雲蹤未  
返。不知所終。黃序謂其弱冠與張無名黎君獻為爾汝交。  
其時詩學王孟。及張黎二子早逝。烟客不無斤絕絃之歎

。所為詩漸少。然風晨月夕。間復抽毫。矯矯真率。視前  
若另一局面。客有疑其稍離盛唐者。余笑曰。從影裏憶細  
腰。不若從陌上觀好面。情態逼真。描寫正自不同。是烏  
知昔之程格量調者。不病在學步。而今反以直鳴胸懷得之  
也。其自評詩。則曰五言律不媿古人。七言古次之。絕句  
又次之。七言律又次之。五言古又次之。五言古佳者。不  
過一二篇耳。文之佳惡。吾自知之云。其事蹟詳於縣志列  
傳。粵東遺民錄附錄方外。沒後十餘年。二子先後出家。  
塞上曲。卷三之九頁。

寶劍篇送梁兆馨。卷三之十二頁。

解嘲二首。卷四之十二頁。

樓居答黎美周。卷十五之四頁。

塞下曲。卷十五之七頁。

聞今上駢躡端州恭紀。錄原作一首。卷十五之八頁。

弘光恭紀。同上。

丁卯感秋。卷十五之五。

李雲子。字山農。雲龍長子。貢生。僧名今从。字淨  
起。

雲子本素持梵行。嘗與函結淨社於天關。遭亂。以父長  
往。不能蹤跡。遂隱於柏堂故里。教授生徒。卒隨函是菴  
髮。人稱為禪中之耆宿。雲子早有詩名。其詩附嘯樓詩集  
後。

初夏口占十首。

李龍子。字田叔。雲龍次子。崇禎己卯舉人。僧名今莖。字具五。

龍子嘗從函是講學。以父長往。亦退隱山林。先其兄五年薙髮時。作詩云。萬事煙銷不復言。此生何幸得生存。辭家直欲超三界。焚草無由到九閻。雲外飛鴻離濁澤。水邊鷓鴣喜依原。曹溪咫尺門前路。一上雷峯溯洞源。其超悟出羣。爲函是所期許。以有宿病不獲。究竟一大事。諸山惜之。

黎簡。字簡民。一字未裁。號二樵。順德人。乾隆己酉拔貢。有五百四峯堂詩鈔。續詩鈔。二樵詩評者甚多。洪北江云。如怒猊飲澗。激電搜林。又曰。造境造意。非大家不能。黎明經頗擅此長。足以睥睨一世。翁覃溪云。充實與管制。憤悱誰發啓。馮生較黎生。叩涉端江水。錢衍石云。黎簡生盛世。獨抱古憂患。昨帆胸中山。神工日繫鑿。許周生云。一代詩才指可屈。黎黃孫洪皆傑出。筆底尋常迴萬牛。眼中往往無前哲。王蘭泉云。峻拔清峭。刻意新穎。言人所不能言。五七言多未經人道語。劉樸石云。二樵爲藥房勁敵。意境幽峭。吐屬深警。憂憂獨造。矚目惊心。似非經營慘淡。不能成一語者。符南樵云。爲詩生峭結澀。少陵所謂語不驚人死不休也。張南山云。其詩由山谷入杜。而取鍊於大謝。取勁於昌黎。取閱於長吉。取黯於玉溪。取瘦於東野。取僻於閻仙。黎鳥雕鳥琢焉。於是成爲二樵之詩。又曰。力避平熟。斧鑿太過。遂有

初稿極佳之詩。經屢改而致壞者。李蘊客云。二樵詩幽折瘦秀。迥不猶人。二樵以繪事名。詩中皆畫境也。徐菊人云。獨往獨來。不屑依傍門戶。若溯其得力所在。於杜陵昌谷兩家爲多。除陳石遺不出其鄉黎二樵。江山文藻太蕭寥之句。爲貶辭外。譽者多小異大同余嘗訪不置室主人。見其手五百四峯堂一卷。因問對二樵詩。有何品評。主人曰。亦跬步二李。而上追杜韓。他日主人復惠書云。二樵詩前謂其亦是二李。頃誦其答同學問詩云。簡也於爲詩。刻意輒新響。當其跨闊步。語亦頗倜儻。試復虛自舉。得失如指掌。霜警鐘候鳴。悲壯秋清爽。草暖蟲細吟。幽咽春駘蕩。勞或蠶抽心。輟食入羅網。靜或女懷春。有怨言倘恍。自道甘苦。似勝他人之評量。闊步清爽。則非二李所能圍矣。續又來書云。讀二樵詩。臆說承獎。高興更申贊見。五百四峯詩卷十五與升父論詩。尤見作者胸臆與本領。詩云。造物者呈露。各自有氣力。文章之根源。厥主親命脈。廣以納諸有。細以入一息。神明絕欺妄。語言灑精液。有簡謬小儒。愚賤坐大惑。袁生爾何感。使我露肝膈。聲詩之於人。有甚弈秋弈。無使心有鷓。勿冀名生翼。如得遊名山。且爲言所歷。士生古人後。寧有不踐迹。始爾傍門戶。終自擊柴戟。稗校轉東帥。揮叱赴巨敵。一身數生死。百戰實學識。絕境無坦步。高唱有裂笛。彎弓石爲肉。磨刀水爲亦。萬沒虛我神。我射自正血。人方踞而哭。我已遊八極。究其所歸理。靜破萬物的。要於其發端

。直氣貫虹霓。遇之在旦暮。昂長不逃尺。反身不能成。爲任背負刺。迹載識三韻。意古名家之爲詩。無不如是者。其下則自道其詩境。故造語深而不晦。體物工而不纖。有義山之腴鍊。無東坡之繁縟。有昌黎昌谷之瑰奇。無盧仝馬英之怪誕。寧踽踽而行。必憂憂獨造。要其學足以資之。氣足以振之。其卷二十五戲作飲酒詩第五首云。詩家角門戶。屈伸若蠻觸。告退者阮亭。方滋又山谷。揚波必至泥。末流受其濁。未始非偶人。而以土笑木。谷間實說巧。阮鮮乃趨俗。予惟勸君飲。飲量取自足。酒中有氣真。粹然見眉目。其才氣獨運。不肯旁人門戶。不啻再三言之。阮鮮乃趨俗五字。批評精刻之至。空疏委靡。其俗乃不可醫。山谷力求生新。正以發東坡之熟巧。以巧學山谷。翻其反而。竊意二樵非湖山谷。但譏不善學山谷者耳。故其生峭處。亦時時近山谷也。不置諸論。都極精澁。二樵句云。後賢自有多歧在。轉恐多師失我師。故詩人之殊途。渠未旨以誰何爲鵠之正也。又曰。風氣方置吾於其樞。吾不能撓其柄。其讀漁洋集。遂仿其體爲二絕云。風流自賞南朝客。不要粗豪北地詩。白下垂楊足情態。江南紅豆與相思。春水魚蝦未谷音。燃鬚倒帽過沈吟。相思古塞狂生在。猶是離騷屈宋心。亦於漁洋爲微詞。又可知其與退杜韓而尊王孟者。總異其趣。杜陵詩是吾家事。亦二樵句也。

得二樵自書詩二冊。楷法絕精。當是真蹟。五百四峯堂詩

鈔。編刻至乾隆六十年乙卯止。是冊乃乾隆五十九年甲寅所爲詩。已載集中。惟夢石帆五古一首。又自題畫冊七律一首未之見。兩詩皆有塗抹痕跡。諒係刪除。又汪氏續刻。亦無此兩作。茲據錄之。夢石帆賦之十韻寄之用古韻云。西極天正黑。君未踏風雨。君言衣上濕。老淚笑脩阻。受命於南國。竄我蒼梧野。蒼蒼者天乎。與我此室處。石老奚以悲。新知好賓主。貴縣且沃壤。可得終身飽。一飽自足佳。萬事各已老。我少生長此。歸而與君偶。乞食同大城。孤雲兩無所。厠名何足樂。袴屣何足迂。乃有惡木巢。叢產丹穴羽。鳳去林亦焚。播蕩覆雞母。今者餘鷓鴣。特與下民侮。我儉厥類傷。難自心獨苦。出門一西望。欲笑淚先墮。念君吾所畏。詩力乃虓虎。今豈媚養已。無敵失其武。與君莊惠交。非我亦非汝。鄂鼻憶宋斤。灰死質未朽。以君浮此家。使我懷被土。賦子有友兄。客此亦既久。去日兒始生。前年兒十五。西去見其父。見父已白頭。問其年幾何。則與君左右。吾今欲行邁。抽帆率西濟。孤弟得兩兄。千里快一舉。君兒倘能讀。我子才學語。悠悠百年心。至此不可數。行當遠把臂。卽得笑開口。日日東風吹。門外有高柳。自題畫冊云。爾許林巒出我機。我生何處送將歸。孤雲無族神明泣。濁水思源去住違。可有青猿驚曉夢。謬當瑤草訴朝飢。櫻難竹杖誰家子。山澤雖臞遁亦肥。二詩亦無一熟語。

過江訪友人論詩有作。卷九之廿六頁。

答友書來所問。卷十二之十三頁。

答陳孝廉晟南（劍光）見贈川其韻。卷十六之十一頁。

除夕懷邱鐵香少尹兼似宗明府芥帆。聖垣卷十八之廿一頁。

贈宗芥駟。卷十九之二頁。

七月廿九日追送東河老人於花地老人囑時地景物不可無

詩別後次爲絕句十首。卷廿一之廿一頁。

別平叔。卷廿一之廿六頁。

寄翁少宗伯。方綱卷廿二之五十頁。

偶從好事者省予十年前所臨蘇長公稽康養生論裝煌頗精

又多題跋予不覺慚悔欲別書以易之不得欲題此詩於後以

誌吾過亦不得也仍存詩集中以謝知己。卷廿四之七頁。

讀翁學士所輯黃（景仁）仲則詩集。卷廿四之廿一頁。

因許周生寄王蘭樹侍郎。卷廿四之廿三頁。

## 畫人略傳

### 吳漁山

墨井道人吳歷字漁山常熟人工詩書法坡翁又善鼓琴爲虞山派畫得王奉常之傳刻意摹古遂成大家其出色之作深得唐子畏神髓不襲其北宗面目尤爲諸家所莫及明崇禎五年壬申生康熙五十四年乙未年八十四尙強健張雲章爲作傳後浮海去不知所終或云卒年八十六

### 王石谷

王石谷暉天分人功俱臻絕頂南北兩宗自古相爲枘鑿格不相入一一鎔鑄毫端獨開門戶真畫聖也至點綴人物器皿及一切雜作均繪影繪神諸家莫能及明崇禎五年生卒年八十六

### 大滌子

清湘老人道濟又名大滌子勝國楚藩之後山水自成一家下筆古雅設想超逸每成一畫與古人相合蓋功力之深非於唐宋諸家心領神會烏克臻此

### 惲壽平

惲正叔字壽平號南田武進人初名格工詩古文辭畫能寫生隻行今古間寫山水一邱一壑超逸高妙不染纖塵一洗時習明崇禎六年生卒年五十八



# 寫經圖卷畫記

續完

冒鶴亭

## 寫經第六圖 著色絹本

樊增祥真書引首，賀其樓履之書款云，圖中寫經者，鶴亭仁兄親家，樊香者，其妹吳夫人，福建鹽運使仁和吳用威妻也，庚午潤六月，爲補景並記。

## 自題

祝祝復祝祝，頭白孤兒中夜哭，兒哭未終，妹哭聲相續，妹顧兒，起寫經，妹焚香，立中庭，經中有香，香中亦有經字，氤氳一氣，母來格歎，母迺曰嗟，汝兄衰止，無幾時止，生不滿百，無使汝兄悲止，母又曰嗟，汝妹衰止，無幾時止，生不滿百，無使汝妹悲止，母邪，生不滿百，無幾時邪，兒將從母，兒何戚戚爲。

庚午六月，妹鳳自上海寄小象來，時病後，憔悴乃至不堪，念吾兩人失母幾年，各垂垂老矣，因凄然泣下，屬親家翁蒲圻賀履之兄，畫寫經第六圖，而畫吾兄妹於圖中，蓋人壽有涯，而圖可長在世上，庶吾子孫異日思吾，並思吾妹也，中元後二日，如皋冒廣生記，時寓北平之東廠胡同。

垂老一戈別，同懷骨肉稀，自從無母日，相見益依依，行路難如此，還家計亦非，眠餐吾解懶，莫怨報書遲。往歲臨城驛，飄流夢廣州，艱難各門戶，里街驚優遊，浩劫亂方始，餘年貧可憂，茫茫家國淚，灑向海天悠。

右別妹二詩，戊辰二月一日出都作，比吾歸如皋，屬有蕭牆之禍，展轉避地，由滬上而北平，妹亦於是年隨妹夫南下，僑居滬上，兩人踪跡，乃遂不能合并，既寫此圖，追憶舊詩，附寫於後。

寫經第七圖 著色紙本

鄭孝胥隸書引首，湯滌定之書，款署庚午秋爲鶴亭吾兄吟長雅令。

自題

我贈定之貞愍卷，（余得湯貞愍書魚西水榭圖卷，以贈定之，定之貞愍之曾孫也。）定之報我以寫經，從知仁孝本相感，各留故事垂雲笈，圖中畫我僂僂坐，檻外雲樹青冥冥，遠山風雨正雜沓，其氣淒厲難爲聽，風聲雨聲苦不足，天涯補以雙淚零，自從蕭牆起家難，三歲流轉同飄萍，（族弟某，少爲余所撫養，以時勢變易反側，余爲避地，留滬上一年，移家北平又二年。）木葉莊前（祖父母）父母葬地，（好宰木，久闕麥飯鷄豚蒸，枇杷一樹蔭泛雪，嘗新誰爲晶盤登，（泛雪齋名，齋後枇杷）先慈手種，每歲果熟必以薦。）刀兵水火劫未已，度人我佛應有靈，此身萬一作客死，猶有魂魄吾歸甯，夜長吁嗟不得寐，點筆起蒸長明燈。

武進湯定之，爲我畫寫經第七圖，仍題一詩於卷後，庚午八月，水繪庵冒廣生。

寫經第八圖 墨筆紙本

爽真真書引首，曾熙農髯畫，押角有農髯六十後作章，未署款而歿，卷後附農髯函，畧云，原欲畫成手卷奉上，近因急就，正不滿意，乞將所題事實交下，又其子珂函，畧云，先父爲老伯所畫之寫經圖卷，現已尋出，遵命由郵寄上。

自題

白髮孤兒老，黃泉死友多，畫圖成俯仰，涕泗集滂沱，奔走猶皮骨，交親如利那，毛雞共用物，報得幾蹉跎。

曾農髯母，與先太夫人，皆入清史列女傳，往乞其畫寫經第八圖，畫成，自謂不稱意，未幾遂沒，後一年，其子珂，謁余秣陵，使歸求之，赫然在也，因檢亡友爽真南所書引首合裝忍症題後，冒廣生記。

寫經第九圖 著色紙本

陳寶琛隸書引首，張爰大千畫，款署北游得佳楮，用浙江上人點阿山樵兩家法，畫呈鶴亭仁丈，卽乞教正，甲

戊夏五，另圖亦著色紙本署云甲戌三月，爲鶴亭仁丈畫，又云，此北行前，在蘇所作，因不太好，故未寄也。

### 自題

南張北溥（心齋）今二竊，黃金不當一紙價，張侯畫法出曾髯，上追石濤窮變化，寫經有圖圖有題，頭白長作嬰兒啼，君今作圖已第九，比似曾溥三峯齊，圖成自謂不稱意，平生胸有黃山氣，興來伸紙再吐奇，應阿漸江真舍避，名家累世始一逢，憐我之求爲我供，轉因心上立倒極，不知涕泗來何從，自從風痺中右手，有鬼是中掣吾肘，舉筆真同不定棋，生瘍何異當年柳，呱呱先母才幾年，一爾衰廢非從前，吾親不見見應閱，紙續愛豈殊人天，揆筆收圖淚如雨，寫經傷悲較更苦，此恩此心來世補，上者皇天下后土。

甲戌八月，冒廣生病腕書。

### 寫經第十圖 著色紙本

胡漢民隸書引首，六榕寺僧鐵禪畫，款署鶴亭仁者屬繪，甲戌九秋。

### 自題

始吾爲秀才，讀書六榕寺，吾母恒諷經，祈我功名遂，垂老客嶺南，所得但眼淚，養親親已終，乞食甯無媿，城東都府街，母也生我地，何曾巷陌非，但有城郭異，鐵師今大仙，家出孝不隱，謂我寫經圖，八九數不備，以其功德心，成茲圓滿事，是時梅正花，朔風作寒吹，南天本無雪，卽雪卽涕泗，我聞父母恩，佛說報不易，處胎般泥洹，經典列鱗次，（藏經常字函，有佛說父母恩難報經，悲字函，有菩薩處胎經，慶字函，有佛母般泥洹經。）欲從師借讀，煩師發其秘，殘年雖病腕，不復能細字，吾舌一日存，課誦尙有志。

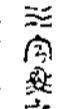
六榕寺僧鐵禪書寫經第十圖成，置行篋中，逾半年，始得此詩，乙亥中秋後五日，冒廣生記，時寓廣州越秀山麓陳氏園。

右寫經圖凡十卷，起丁卯，訖乙亥，裝竟，排印成帙，昔汪龍莊先生，傷其母所處危苦，徧走士大夫，求爲文章，褒揚其行義，所致凡數百篇，廣生於汪先生，無能爲僕，而吾母周太夫人所處，則不下於汪母，謹以是圖乞海內宏達，哀其無告，而賜之題，世世子孫，感且不朽，冒廣生拜稟。

# 國畫與寫生

黃君璧

目今從事研究中國畫者，其入手之初，有二疑問存于胸中，徘徊歧路，逡巡而莫敢進者，卽：「寫生」與「臨摹」二問題是也。欲審二者以何種爲宜，當依藝術之原理以爲斷：

夫藝術製作，原是一種「表象」作用。故依視覺爲要領之「繪畫」，不得不在自然之印象，真誠描寫而來。吾國畫學，其源出於「六書」，六書首列「象形」：畫成其物，隨體詰詘，如爲最初之「寫生法」蓋寫生之條件，爲逼真自然「逼真」之意義，中西古今之繪畫上同一標準，以「視覺」之作用爲重要。然不善寫生者，則僅依視覺之攝受，切實描寫，務求物體之形似，此則不待智者，而知其不可也。若此則近乎機械，反爲「物」所驅使，則藝術之價值何在？終爲一工匠而已！然吾深信此爲繪畫上必經階段，故初學畫者，對於「寫生」之問題，似未可輕視之也。

復次，吾國繪事固以「不着跡象」爲高，然必先從規矩入手，而循至於不落跡象，如王安節所云：「有法之極歸於無法」故不求表面之酷似，惟聘心遊目於物象之外，是謂「抽象寫生」，顯出畫面上超脫與縹緲之極致。試觀我國名跡，俱由「抽象」反映出來，純用「循實課虛」之法。其結構一圓，覃心苦思，類多以平日所接觸之景物，爲一種集合之描寫，而以高簡樸拙之筆出之，以顯示其想像之境界，使自然之心靈，活現于絹素之上，令人見之，皆有低首徘徊之思，而玩味于無窮也。

昔南齊謝赫創六法之說

- 一：氣韻生動
- 二：骨法用筆
- 三：應物象形
- 四：隨類傳彩

##### 五：經營位置

##### 六：傳模移寫

而六法中尤以「氣韻生動」爲國畫之要素。蓋氣韻生動者，卽由內心之經驗，超於物象之外而成。而氣韻以外各法，亦皆彼此複合而生者也。方薰，山靜居畫論云：

「六法」是作畫之矩矱，且古畫未有不具此六法者。至其神明變化，則古人各有所得者。精究六法，自然各盡其妙」。

董氏舊寫本有云：

「六法須氣韻生動，繞乎五者之間，原是一法。至「應物象形」，「隨類傅彩」卽「寫生法」也。皆爲入學之門，豈容忽畧。

既明上述，則可知「寫生」階段，爲初學者所必經，而不容忽視者也。

時至今日，從事丹青者，每有不察其利害輕重，貪圖便利，而專事「臨摹」，故初學者多「因襲沿且」，欲其有新興之作，其可得歟！

## 托爾斯泰的話

科學與藝術相互連結的關係，正和肺與心一般的密切；所以如果一個機關邊爾弄壞，那末別個機關是不能正確行用的。

真正的科學是研究並且使人知道一定社會裏人所認爲重要的真理，知識。藝術却把真理從知識的範圍裏移到情感的範圍裏去。所以如果科學所行的路是假的，那末藝術的路也必是假的。科學和藝術彷彿一隻有曳船鋪的平底路在河上行走時一般。科學是那隻拋錨行走的船，預備宗教所指方向的行動；藝術却是船上的絞車，把船曳到錨邊，完成了自己的行動。所以僞假的科學事業免不了引出僞假的藝術事業。

藝術是各種情感的傳達，——藝術從狹義講起來祇認爲傳達我們所稱爲重要的情感，——科學便是各種智識的傳達；但科學從狹義講起來也祇是傳達我們所認爲重要的智識。然而一時代一社會的宗教意識就能斷定藝術情感和科學智識的重要的程度。

## 構成畫的條件

容國瑞

構成畫的幾個條件，好比是構成一篇文章的：「字」「句」，「章」「思想」樣；又好比是構成一個「人」的：「皮肉」「筋血」「骨骼」「臟腑」「精神」，一樣因為從沒有文章是用不連貫的字寫成的，更沒有無「意思」的文章；又從沒有人喜歡自己的肉體發生損害和毛病的，更沒有人喜歡自己的精神是頹廢的；這樣，一幅畫可就是同一顯明的例了。

構成畫的條件可說是：「線條」「色彩」「構圖」「內容」這四件東西，凡是識得一張畫的人，都會曉得的呢，現在讓我試分別牠，介紹許多人所說過的話來解釋一下罷。

線條——在幾何學上說：「積點成線，聚線成形。」可知任何形的物，都是由線所顯出的；線可造成一切的形式，那末形式的美醜，就是線的美醜所賦予的。李新氏（Lesning）在美學上這樣說過：「美的本性存於形式，形式不外線紋」又說「美術之可貴，如線紋輪廓之美，沉靜典雅之風趣，令人神往」這是偏面的說法，但在對線條的價值，不無說出相當的理由。這可見畫面上任何形式，都是用明顯的顯線——條色和色交界處也是明顯的線條——來表現的

；線條構成畫面，那末畫面的美醜，也視線條為命脈。

線條在吾人的感官上的作用，克來氏說過：「曲線比直線更能使眼之筋肉行律動的活動」這可見線條的活用，是可生出無限的美境來的。線條在繪畫上，其本身的美，不因物象的美醜而轉移的；用線條描畫物象的形，不以其似與不似，而有所影響的；這是顯然。

然而繪畫上線條的美，又何自來的，這就是謝赫六法中所說的「骨法，用筆」了；用筆，是靠筋肉運動的經驗，筋肉運動得純熟，在經驗中自然生出「法度」，這法度就是美的線條的母體。郭若虛也曾說過關於用筆的話：「……三病皆曰用筆：一曰「板」；板，則腕弱筆癡，全虧取與狀物平扁，不能圓渾；二曰「刻」；刻，則運筆中疑，心手相戾，向畫之際，忘生圭角；三曰「結」；結，則欲行不行，當散不散，似物凝滯，不能流暢」丁臯的說法：「筆有法：曰骨力；曰蒼秀；曰清雅；曰中鋒；能以肘腕運用者曰「懸筆」；得其法則龍蛇飛舞。能以腕指運用者曰「提筆」；得其法則展轉隨形。」如果用筆，既能達線條的美境，而描寫物體之形，又不失其質與量，那就所謂得其「骨法」了。張彥遠說：「古之畫，遺其形似，而尚其骨氣；以形似之外而求其畫也」又說：「夫象物，必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆」·張氏之所謂「立意」，就即是作者意識中的美之假象能。筆在經驗裏揮灑，而不超出美的假象範圍外，所描得的

線條，當然是美的線條。

中國的書法，是很注重運用線條的；繪畫是離不了線條的運用，所以許多人都承認了中國書畫是同源的。張彥遠又曾說過幾句關於運用線條的話：「……彎弧挺刃，植柱鈞樑，不假界筆直尺；風鬚雲鬢，數尺飛動，毛根出肉，力健有餘。」孫過庭在書譜序裏，也曾寫過形容線條的話：「觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之姿，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峯之勢，臨危據槁之形；或重若奔雲，或輕如蟬翼；導之則泉注，頓之則山安。」可知善用線條的性格，能表現有說不出的許多美妙來的……。

色彩——色，是起於光波之振動；光波是藉了電子之運動傳播，觸進吾人的眼球的網膜細胞，而刺激起了一種感覺；這是色之起源。然而色的用途，在宇宙間是佔了一個很重的地位；色和色的境界，就是形體的境界；色便是使吾人確實認識一切形體之存在的。這樣一來，我們就可知道繪畫時，對於色彩的重要了。

色彩，因為色相之光度的差別關係，其刺激的程度不同，因此會使人起了種種的感覺；於是赤色有熱烈之感，黑色有陰寒之感；又在色和色的配合或對比時，其給於吾人的刺激通常與否？就是使吾人起了和諧與不諧之感的。如在印象派的繪畫，以其能使色彩之交和，因此有人目牠為色彩的音樂。

通常在畫面上，對於色彩排列而起的感覺，有：和諧

的，熱烈的，陰慘的，明快的，華貴的，樸素的，灰澀的，艷麗的，純潔的，……種種；此外還有許多色覺敏銳者的說法，如俄國的肯定斯基 (Wasily Kandinsky) 對黃色之感，說：「黃色之向外的運動，其突進點，極似人類之精力。若凝視黃色之幾何學形體，確覺有固執的侵襲的特質。若使黃色更強，則覺有打鐵聲一般的痛苦調子，故黃色完全為地上的色彩，決無深奧的意味。」

色彩之使用，在個人或社會心理和習慣上，而有所愛惡的。如羣衆們；中國人是歡喜紅綠的；希臘人是愛用紅黃的。又如美術家，在某一時代好用某一種色彩，或同一時代，而各美術家，各有其自己優越的色調的，拿兩個朝代來比一比罷：宋代畫家多好用大青大綠的；明代的畫家，就不同了，他們大都是用赭和草綠色的多。又如元代的趙孟頫，是歡喜用富麗的色的，和同一時代的倪瓚好用雅淡的色來比較，就各有各的妙處了。

總之色彩的使用，無論在個人或社會，是有其適應的作用的。不過，在畫面上的色彩，任你用什麼強調或暗調的色也好；一定要不能失其明暗度配合的和諧；因為色彩在畫面上，是有挑動人的情緒的魅力的。

(未完)

# 現代日本洋畫界概觀

川路柳虹著  
N. K. H. 譯

這裡所記述的「現代」，不如說近乎「現在」之意味。若年代地說，則指從大正末期十二三年以後至昭和之現在止。但是這裡沒有明確的史的區劃，不如說不過是漫然地記述以現在為中心的洋畫界的狀態。與其說是史的說述，不如說是新聞記事記述之批判的再錄。

在日本的洋畫史，造成明確的區分以至對立者，是二科會創設以後；為官展的當時之文展，在以其官學的態度為中心，所謂往古的「紫派」對「脂派」或者「白馬會系」對「太平洋派系」之類的黨派的對立，詳言之雖然是一個思想之對立，但那不如說是一個傳習的技法內之甲乙的意味的不同，若將其繪畫史地說則不外乎是古典的

官學派與印象派以後的折衷的官學派之技巧的對立，然而二科會創設前後在日本畫界的空氣，是對抗這些小區份的對立的劇烈的抗爭了。呈示了西歐畫界之革命的派動也傳到這裡以後的，日本洋畫界之尋常的活氣，同時在思想上，達到了世界共通的美術思潮的同一水平面上。於是呈示了立體派野獸派，或超現實派表現派，舉凡在西歐的派別都能够在這裡看見的現象。同時，在一般官學的作風之上，也流入印象派以後的種種特質，在向為官學的大本營的官展之中，在不能拒斥的情勢之下，也流入自由的反官學的傾向了。

然而，無論如何，最初之急進的傾向，始自二科會表明旗幟。即便在

其會規之中明確地聲明了對於官展之反抗的出發點，也窺見其意旨。同時畫界之情勢越發成為多岐多端；與其說只好像官展反官展，官學派對現代主義似的對立，不如說在更其複雜的關係之下進展，畫家之輩出也盛行，團體的數量也俄然增加了。即便所謂急進的份子，其後又產生「復活」，解體而產生「三科」「造型」等，重新發起一九三〇年協會；又除形式上的左翼主戰以外，最近與文壇以及社會上的馬克思主義運動並駕齊驅，甚至發生左翼的普羅列塔利亞美術之團體。同時形式上之中間的傾向也極多，其中又加以鄉土的東洋的傾向之份子；與「草土社」產生，春陽會，國展及其新繼承的國畫會，槐樹社等將新的



畫家送出世上，同時，官展系的團體，除光風會，太平洋畫會以外，又分支了白日會以及其他小團體。並且，以大團體以外的少數同人為中心的小團體，以及個人展，是不遑送迎的情形；從來是以驚異和憧憬眺望，所謂新回國者帶回海之那邊的新聲的，可是現在毫無大瞻好奇之眼者；又在與其說本國不如說巴黎活動的作家，也意外的多了。

一時，官展，在其勢力握着霸權之俊英者，為二科會所奪，以後陸續發生的團體，都多對官展之無為和舊套和官臭具有反意者；又官展本身雖然也難抗時代之思潮，容納印象派以後的新傾向而呈示其態度之自由，但失却作一個會的純一性，只呈示雜多的渾濁的現象了。從而，自所謂權威上說，今日官展毫無任何之中心的把權；各團體或各個人的羣雄割據的存在，是形成着今日之畫界的。

文展改稱為帝展，元老的系大家稱濱濰帝國美術院，成為新進作家稱

關與審查以及其他的時代；時代的色調，也自然不同了。在帝展，在代表這種傾向者有田邊至，熊岡美彥，牧野虎雄，片多德郎，高間惣七，大久保作次郎等的現在槐樹社系的作家之進出；又也發見辻永，太田三郎，安宅安五郎，柚木久太，金山平三，小柴錦待等的光風會系太平洋畫系的分子之進出。而將這些作為第一期第二期；最近官展之俊英，雖然並非故

前田寬治以及一班新進作家，但由於青山熊治等之進出，頗有保持面目之觀了。前田另外又具有為一九三〇年協會之幹部為新傾向之頭目的一人的立場。金山平三，田邊至等雖然是守舊的畫風，但在其高雅的畫品和印象的明快是帝展中的寶玉；牧野虎雄，熊岡美彥，片多德郎，太田三郎，高間惣七等在各自個性的性質之強的一面，呈小近代的色調，也含着野獸派或立體派之影響。概而言之，帝展之中間作家多具有著足以要約為穩健二字之右傾的中間的傾向。稱作為過去

之作家的藤島武二，南薰造，和田三造等，有時也呈優作而強人意，但他們本來的事業已處於決定的位置之上，不如說除感到這一點的進展以外，不能繫許多期待於轉向或推移。

二科會在日本洋畫壇，由於明確的意識的態度而揭出了對官學派的反抗之旗，但時代之步，已逐漸將他們導於穩健的常識的傾向了。雖一時大有多量地迎合野獸派或立體派的份子之概，但在今日却呈著新舊一概的雜然的混成狀態。雖然石井柏亭，山下新太郎，有島生馬，阪本繁次郎，津田青楓等受著印象主義或後期印象主義或野獸主義之影響一直至今日，但在二科會呈示了最重要的任務者，乃是安井曾太郎。他最多地追求了賽尚奴(Cézanne)同時進向到立體主義的寫實與古典的構成，已成功於在健實的描寫之中建築地表出自然之量感或構造了。次則二科會又加以許多新進，又設立了從法蘭西畫壇招請秋季沙龍的會員而為海外會員，每會陳列

其作品之制。亞斯蘭 (Asslin)，羅特 (L'hoté)，辟珠爾 (Bissiere) 等即是；迎新進雕刻家畫家薩琪 (Zachine) 爲會友者，也是從那時起。在石井柏亭的省畧的描寫，多量地具有日本趣味，他始終於純然的自然主義的傾向；有島在印象派呈示其微妙的感覺，山下，阪本則在自然之中探求了有特長的新秘感，津田是日本最初的野獸派，他多趣味的要素。於是二科會的第二期，產生由於野獸派或立體派的影響而出現的中堅作家，呈示中川紀元，小出增重等的傾向和依據印象主義的寫實的鍋井克之，國枝金三等之作風，又產生黑田重太郎之新古典的傾向，黑田是新古典派之介紹者，同時又呈示了美術史家批評家的優越的一面。

從此推移，昭和之今日不如說在第三期之展開罷。這里充分發見新進作家。就是兒島善三郎，林重義，古賀春江，山鄉青兒等；兒島或林展開爲加以立體派或新古典派之要素的寫

實，古賀或東鄉則從立體派展開到超現實主義的傾向。東鄉在二科會之初期，是呈示了未來派之畫風的作家。

春陽會是曾經在日本美術院之洋畫部的人們，連袂退脫該部，於是加以其他各份子創設於大正十年的會，但在今日已成爲洋畫界的大勢力了。而這里也自然看見新舊各份子之結合。山本鼎，小杉未醒，森田垣友，長谷川昇，倉田白羊，足立源一郎等是自創設當時的會員；次則又加以木村莊八，中川一政，齋藤與里等，已死的萬鐵五郎也是其重要會員。一時也有岸田劉生，梅原龍三郎，但後退脫。

山本鼎，與小杉未醒同時，是此會的創設者之幹部，但此刻幾乎不作畫。他由於「方寸」而在版畫上呈示特技，雖然出洋後一時傾倒於養荷，進向到深刻的寫實，但在即興的小品上呈示了銳敏的感覺。小杉是一個壁畫家，同時也熟識日本的筆技，其觀照描寫同時多量地爲日本的，這是

一個特徵，具有綜合的筆致和高雅的趣味。在與他同樣爲日本的，而且具有強烈的鄉土的風趣的作家，是森田垣友，他是歌頌寂寥的牧歌詩人，在其油畫呈示清澄的情趣，同時在水墨畫上也呈示了很多特質。這些幹部的東洋趣味，在日本洋畫之上，產生了新的日本主義。但與此又相反，長谷川昇，足立源一郎等自最初就呈示西歐的近代主義；長谷川令童根 (Denon) 羅諾亞 (Renou) 等之感覺的色彩復活，足立則加以多量的優越的風趣於賽尙奴之印象的寫實。又已死的萬鐵五郎，以齋藤與里等的「蘇薩會」爲出發，呈示最銳敏的感覺和新的構成，令人感覺可惜的天才之嘆。說起天才來，與萬同時，比他更年輕死去的二科會的關根正二，舊美術院的村山槐多也爲許多人所可惜。二人都是情熱的作家，前者在其神秘的傾向，後者在其寫實的傾向，呈示了深刻的閃耀。

春陽會，現在更迎接着新作家。

在巴黎馳名的版畫家長谷川潔，在法國被認為英才的小山敬三，更有俗伊之助，鬼頭龜三郎等；又中川一政，元本在岸田等的草土社，他也是具有一種鄉土的特質方面之作家；其清新的詩趣有一種風格。又木村莊八是岸田的僚友，他也是日本趣味的風俗畫家，又與石井鶴三同時，也是一個好的插畫畫家。

梅原龍三郎，最初也參與二科會之創設，後與春陽會之草創同時退脫，重新創設國畫創作協會第二部，為其盟主，該部解散後與同志創設了國畫會。他學於羅諾亞，在其印象主義，受野獸派之洗禮，歸來以後，將其畫境，與深刻輝耀的色彩同時，進向於單純化的寫實，最近也加以為浮世繪之作品等所暗示的日本的好尚。他與二科之安井同時是在其深刻能夠作為雙璧的畫家，其偉大的綜合力和色彩的魔術屬於難得才能。國畫會是舊國展的洋畫部之繼承，其所屬的作家極少；與梅原同時從最初就在該會的

會員，有川島理一郎。他在美國學習，後渡法，與藤田嗣治同時在巴黎嘗了苦慘以後，展向於種種畫風，現在達到具有野獸派以後的自由之空氣之自然主義；在其清新暢達的筆致，有不容追從者。山脇信德，河野通勢，椿貞雄等也屬於該會的會員。

現在的畫壇，除以上的團體以外帝展的牧野虎雄，高間惣七，田邊至，熊岡美彥等之槐樹社，由於帝展，春陽會，二科會的新進所成的一九三〇年協會，作為特種的團體而活動着。最近去世的岸田劉生之草土社也活動了一時，但會員四散各處。岸田劉生在加以日本的鄉土主義於擬古的哥羅克(Gothic)藝術之系統的寫實，令其大才進展，但晚年不如說沒頭於日本畫。

作為左翼運動的從「活動」走向「三科」的神原泰，中原實，岡本唐貴等，漸次分裂；岡本，與矢部友衛等走向馬克思主義的藝術，創設了普羅列塔利亞藝術聯盟。村山知義也在三

科活躍了一時。

## 廣州工藝美術學院夜班招生

|    |           |         |
|----|-----------|---------|
| 科學 | 1. 工藝圖案案  | 2. 工藝製作 |
| 期  | 每日下午七時至十時 | 一年畢業    |
| 指導 | 樓子座       |         |
| 院址 | 西湖路一〇二號   |         |

# 介紹「唐宋之繪畫」

梁逸

原著者：金原省吾

譯者：傅抱石

冊數：一冊

版本：商務印書館二十四年二

月初版

定價：大洋五角

全書共分八章，十節

(一) 唐代畫之傳統

(二) 唐代前期

1. 閻立本

2. 尉遲乙僧

(三) 唐代後期

1. 吳道玄

2. 李思訓

3. 王維

(四) 宋代畫之傳統

(五) 五代

(六) 宋代前期(北宋)

1. 宋畫概說

2. 徽宗皇帝

(七) 宋代後期

1. 馬遠

2. 梁楷

3. 牧溪

(八) 宋代畫之特質

冊首附歷代名畫插圖三十幅，用粉紙銅版印刷，清晰可觀，足資參攷。內有宋徽宗的「桃鳩圖」用彩色印刷，尤見精采。文字五十五頁，約三萬餘言。冊端由原著者題端，書法古拙可愛，并有原著者的親筆序一篇，譯者序一篇。

原著者金原省吾氏，為日本「帝國美術學校」教務長，於中國繪畫，

研究垂二十年，生平著述甚富。傅抱石先生是江西省人，善書畫，精金石篆刻。於「癸酉」東渡，入帝國美術學校為研究生——詳細履歷及其作品，可取十月號良友畫報參攷。

他譯本書的旨趣，認為「唐宋二代，為中國繪畫史上一大轉變期」，這時期不獨將唐以前的畫壇一個總結束，同時創定「畫體」，——分南北宗。畫法，畫論，等亦於這時期內，有相當成就，直接間接，於後來元明清三代的繪畫，有密切之關係。故他的意見，以為欲明瞭中國歷來整個的畫壇，不可不先研究「唐宋之繪畫」。他又感覺「中國畫迹之散佚，使震耀世界之精蘊，晦而無光」；中國繪畫歷史過長，畫學破碎支離，缺之整

理，遂致「先民之訓，後之覺者，無以觀其會通」，在本書內深致慨嘆，希望「凡有志中國繪畫者應負此責」！中國繪畫歷來所稱許的「六法」，和「線，色，墨」三種畫之本質，我國很少人去用科學方法，來把它開發，而在這書，却有很明白的解釋。我們一讀他那篇「序」便可知道一切，用不着我說許多話了。現在且一談它的內容：

本書首章即論述「唐代畫之傳統」。所謂「傳統」即是「源流」，無論研什麼，總要把源流弄清楚。著者在本章裡，反覆申明「線」與「色」的關係，有很多創見之處。他認明「中國原有之風，為以線而使一貫支持者」，中國繪畫，以「線」為中心，而以「色」為別體。「色」之發達，一部分成自本身，一部分因外來之影響。中國繪畫的「線」的作用很強，不獨不受外來「色」的影響，反而承受同化牠。並歷舉張僧繇、乘寺額畫，顧愷之、瓦棺寺壁畫以為證。此章之結論

為：

「中國畫之中心性質，非色而為線，因線而支持之形體，即中國畫之形體。」

由此推論到「唐代繪畫」因傳統的關係，綫之發展，亦居有重要的位置。

第「二」「三」章述唐代繪畫的前後期。「前期承繼六朝」，「後期漸呈唐代之特色」。前期以閻立本，尉慈一僧為代表；後期舉吳道玄，李思訓，王維，三人。除對此五代代表作家，詳細說明其畫迹，事迹外，復以「色墨線」分論各家。其論「前期之作品，亦以線為中心」。後期作品，王維，李思訓，皆受吳道玄「線」的影響。李思訓的「金碧暉映」，發達於「色」的方面；王維「水墨澹淡」，發達於「墨」的方面。并詳論「南北之分宗」。通篇對於「線色墨」發揮盡詳，我們根據這三點，去研求古人名作，庶幾有徑可尋了。

下五章論「五代」，「宋代」；宋又

分「北宋」，「南宋」為前後期。五代一章，因這時期間過促，沒什麼特別之處，故更而不詳。但對於荆浩，關全的山水；徐熙，黃筌的花鳥，亦以線的關係，而加以分析。他論宋代畫的特色為：

「唐代以李思訓代表之色；吳道子代表之線；王維代表之墨，為其特色。宋代繪畫由此而生，其最重要者，在線與墨之世界。」

他以宋徽宗為北宋的代表，說：「宋畫至宋徽宗始示十分之面目。」馬遠，梁楷，牧溪，為南宋的代表。末章論「宋代畫之特質」道：

「是故宋代畫之特色，在以線法，墨法，……：線法既已完成，……：惟墨法必不可謂宋代已屬完成，須代次之時代——尤其由墨法之南畫之世界，在次之時代也！由「線」之北畫完成，當為宋代最大之收穫」

綜觀本書的優點，正如譯者序裡所謂：

「先生此書，不在檢別唐宋繪畫

之痕迹，而在研究唐宋代表作家之甚因及發生。價值在此，重要亦在此。吾國言唐宋者不少，然皆從某作家出發，分佈於時代之外廓。先生則以「色，線，墨」三事，論其流變，詳其

蘊蓄，析其作品，道其影響，吾人一讀唐宋時代之畫壇及某作家之所以形成，不難備出一最明確之系統，而資元明清三代探索之大助。」

## 詩詞

病起遣興(乙丑)

熊閨同

寂寂閉門居乾坤此一廬遙山新雨後幽艸晚晴初病去仍耽酒時危且讀書美人在天末疑我已逃虛

題淵明與子儼等疏後

可憐它畔新栽柳莫問江邊舊種桑魏晉寧關寒餓計對兒猶自說羲皇

梓珊以病歸里歲暮寄懷

一別林逋又歲除故山梅鶴近何如論交幸未中年晚悟道多從久病餘西子湖真棲隱地南華經是養生書憑君爲訂煙霞約他日同營水竹居

夏夜暴雨(丙寅)

萬愁燈下集一念死前明寫我彌天意由來賴此聲

明夜復雨

愛雨都忘睡危樓此曲肱一簾懸萬籟衆戶各深燈宛似初秋夜端成已病僧游心生滅海彈指浪千層

春日得二絕句(丁卯)

淺淺春寒逼畫屏兩三盞酒醉還醒瓶花暗逐燈花落忍對殘枝數葉青  
楊柳搖風燕子飛舊遊回首事多違臨流歎逝憑誰共惟有春潮沒釣磯

被酒早起

更從何地著吟身漫欲高歌泣鬼神世亂祇餘沈飲計夜眠翻作早醒人已拋殘夢看初日漸悟勞生是夙因但得此心同止水不

妨無盡寓傳薪

### 雪後湖游偕雲海秋周蕤孫蔡柱臣諸公

喬上

禦寒如鶴敝裘知同躡層臺碎玉脂落雨山花含霧重衝煙水鳥  
得魚遲易摧急景初晴日足伴清游近體詩不羨湖塘而買宅孤  
山索笑暫相隨

### 海秋履新浙江實業廳見示早發燕京近作

#### 率次韻奉和

喬上

近日將軍令微閒已急裝征行仍雨雪讀雅到繁霜爲客歲云暮  
論交德未忘濟民傳要術江水澤方長

### 題曇殊所畫羣蛙圖

喬上

池塘橫雨過。閣閣雜蛙聒。怒氣不可當。奮鬥雙臂逞。有  
時遇越王。憑軾亦殊幸。跳梁井幹上。虹蟹且退屏。感茲  
矜虛聲。令人發深省。

### 乙亥冬日寄琴可棠齋臨桂

曾希穎

聲問何因二仲遙寒溫乍換不學朝未春南國將生樹欲雪瀟江  
定落潮蠻嶺相逢嗟世役短歌行念隔秋宵塵居俯仰終蕭瑟羨  
爾山松訂久要

### 秋齋

曾希穎

萬萬情隨秋欲歸返家水石鎮相妍物猶稱意過陽九塵自汚人  
作大千效國心惟歸學道編詩時定廢書年紛紜獨對成高臥多  
事雲亭是草玄

### 大河舟中

曾希穎

重山翠篠勒春寒淺水輕舸第幾灘歲歲舟中過寒食不因行路  
始知難

### 邕江晤琴可棠齋

曾希穎

見日晴寒似別時逢秋九辯有深悲強支腰脚同行路聽徹殘蟬  
亂鼓聲

### 寓樓

李吹萬

月高荒野耿微明。有酒今宵遣此生。檻外疎花嫌露重。燈  
前滲墨引蛇行。人間佞屈元多忤。世路崎嶇有未更。底事  
斜街車過盡。徘徊中曲若爲情。

### 乙亥 家母生日置酒荆園作

高秋爽氣滿堂陰。稍慰劬勞一舉杯。兄弟相依憐共命。乾  
坤待整歎無才。兒時遙憶牽衣話。塵世真逢笑口開。爲語  
荆園舊賓客。年年湖海有歸來。

# 金石



隋岳侯延造鑿金釋迦象

契齋

岳侯延鑿金釋迦造象。戊辰秋得於維也故家。象光坐通高漢建初尺二尺六寸。坐以朱捺近爲人刮去。故其金色較象光爲新。光上下有穿二。縮於佛背。三者可分可合。制尤創見。佛衣直綴。袂文甚精。緣縷花卉。尤爲精細。佛首巨腰細。不著袈裟。寶坐蓮瓣。千葉向下。頂髮如括結狀。不作螺旋。都與唐以後制作迥殊。猶有六朝造象之遺意。光背刻文六行。行七八字不等。字若巨擘。頂共三十九字。書法秀逸。逼近龍藏寺碑。信不數觀之品也。按隋文帝卽位于庚戌。年號開皇。二十年改元仁壽。四年爲其子廣所弑。此象乃開皇十二年所造。距今一千三百三十四年矣。造象之風。始於南朝。盛於北朝。迄於唐中葉而不衰。

。上自帝王。下至士庶。莫不鑿石范金。莊嚴法象。爲其親屬祈福。殆一時之風尙也。石刻中之最著者。莫過於洛陽之龍門。大同之雲岡。累千百區於山巖石窟間。卽齊魯燕趙。大江南北。亦遺斯迹。可謂盛矣。鑿金造象。亦每出於隴畝故墟中。則多爲士庶所供養。記文多詰訕謬誤。殆不盡出於文人之手。然其文字雖拙。而字體結構。古撲天成。神味淵永。能於金石外別樹一幟。故攷古之士。得其殘字闕畫。亦所珍視。非無故也。春草篤嗜金石。珍皮甚夥。所藏造象凡廿數。每歎寒齋此象之精且巨也。予既貽以全形墨本。復以此幀媵之。畀與所藏相輝映云。

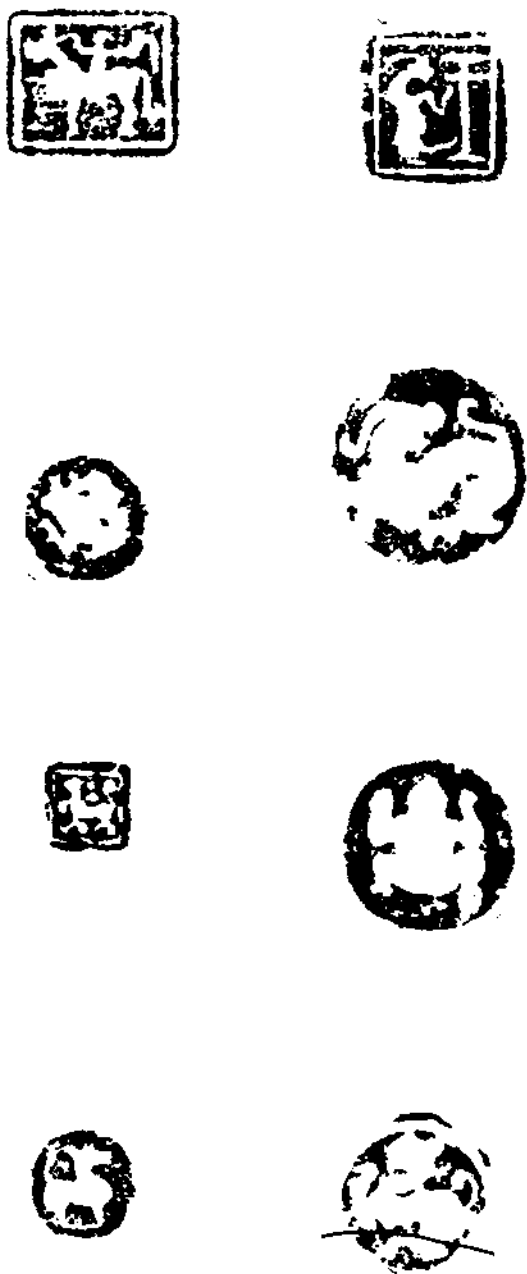
庚午二月

契齋



# 古畫鈿

春草



古畫鈿八，銅質，皆鼻鈕，肖形虎兕犀鹿之屬，有作隄形者，制甚奇，有作騎馬者，長袖編韁，神態栩栩，又王姓者一事，合文字肖形而一之，氣息渾穆，圖寫簡妙，遠出漢晉龍虎辟邪諸印，亦藏鈿印者未之見也，自來三代圖續，歷歲綿邈，罕逾星鳳，求諸器物，祇清宮所藏晚周鼠盞等一二事，舍此以外，絕無聞見，畫鈿精微，運心方寸，羅鑄神物，參人飾車，文禽異獸，罔不備有，其關繁文藝，寡深且要，固與鐘鼎尊彝，羣相典重，抑昧昧吾徒，夢想二千年前績事，於斯觀止，亦天幸也，己巳開春，鈿出山左，解后燕市，堅索厚直，不能得，鈿以南歸，乃舉以付景印。

乙亥十月。春草記於五羊城下。

# 廣州市立美術學校印行

○二七〇一：話電 路西愛惠市州廣：址校

版出月二十年四廿國民華中

月出  
定價  
一角  
册

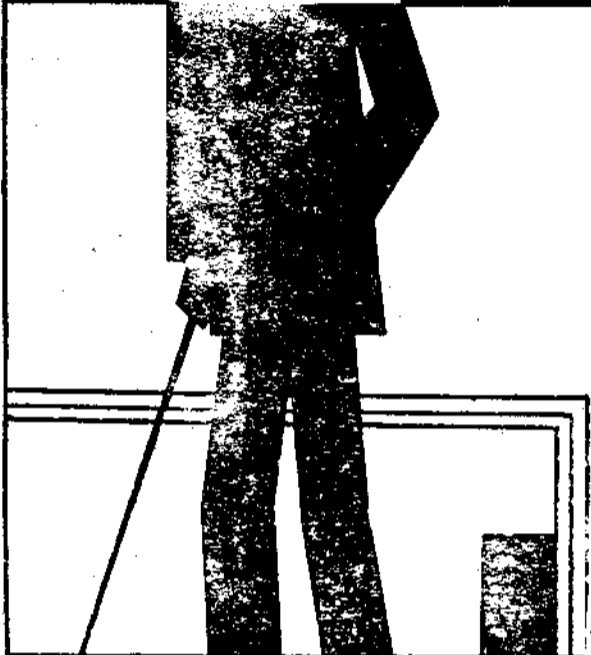
| 期二十   | 期六    | 期三   | 期一   | 位地  | 等第 | 廣告價目表 |
|-------|-------|------|------|-----|----|-------|
| 元十五百二 | 元十四百一 | 元十八  | 元十三  | 面全  | 特等 |       |
| 元十三百一 | 元五十七  | 元五十四 | 元六十九 | 面半  |    |       |
| 元十七   | 元十四   | 元五十二 | 元九   | 一分四 |    |       |
| 元十二百一 | 元十八   | 元十五  | 元十二  | 面全  | 普通 |       |
| 元五十八  | 元十五   | 元十三  | 元二十六 | 面半  |    |       |
| 元五十四  | 元十三   | 元六   | 角五元六 | 一分四 |    |       |



八〇一六一話電動自



# 裝 南 英 士

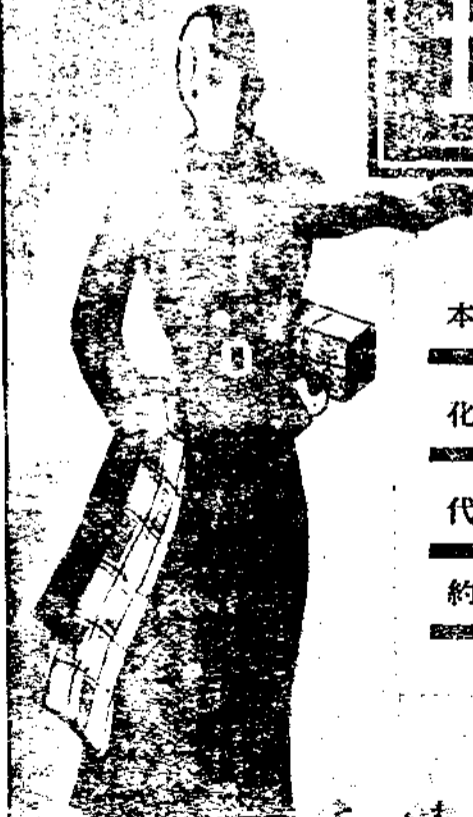


專做服裝  
裁縫精緻  
凡經手做  
起價快捷  
諸君惠顧

研究尋覓  
經濟耐着  
包令款意  
依期不悞  
函招即到

廣州惠福東路一百五十二號

# 造 服 公 司



本公司專門洋服·并搜羅美  
化正頭·絲髮衣料·創造現  
代標準服裝·荷蒙惠顧·函  
約面訂·如期不悞·

廣東省城西關源文西路

全 國 藝 術 家 上 海 市 教 育 局

訓 令

一 致

各 學 校 採 用

證 明 並 介 紹

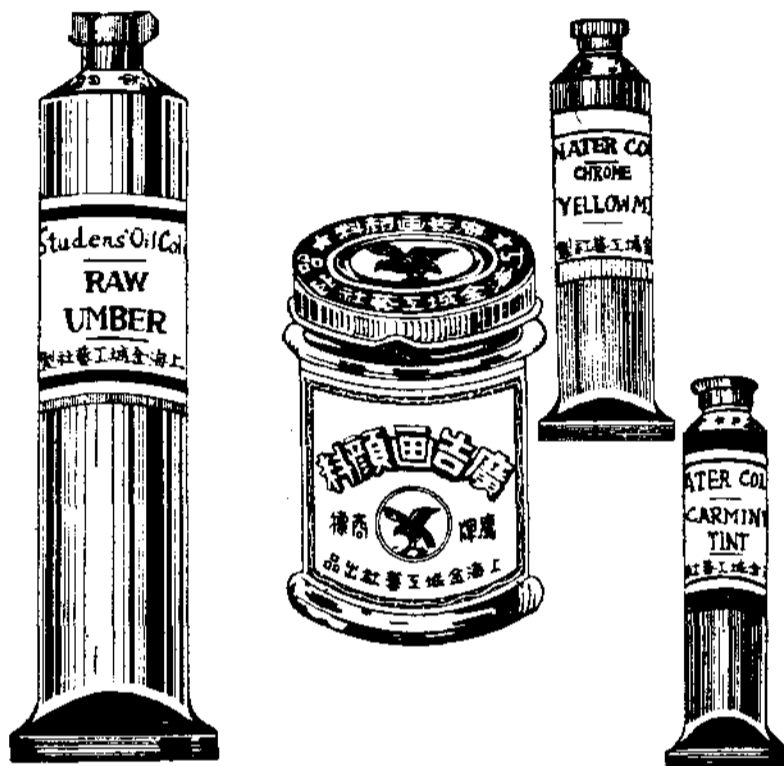


圖 案 顏 色

油 畫 顏 色

水 彩 顏 色

國 畫 顏 色

老 鷹 牌

老鷹牌顏料均採用上等原料以科學方法配合新式的機械製造故能細膩鮮明色彩正確誠國貨中之傑出者

上海 金城工藝社出品

廣 州 經 售 處

惠愛路

實學通藝館

永漢北路

時務書局

惠愛西路九十五號

美美商店



馬頭老牌首創國貨

精製

國粹畫 油畫 水彩畫 廣告畫 粉畫 木炭畫

顏料

及講義挾等文具

廣州

經售處

商務印書館 實學通藝館 永安福祥店 岐安商舖 開智書局 中華書局

及其他各文具店書局均有發售(目錄備索)

上海馬利工廠謹啓

事務所：呂班路蒲柏坊 電話：八五七一號