

沈貽德著

西
畫
論
叢

中華書局印行

珂羅
版印

世界名畫集

每集
三元

第一集 特朗

A. Derain

特朗為野獸派之健將，現代歐洲畫壇之主導者，其作品具深沉的和諧及謹嚴的韻律。書中有特朗之長篇評傳。

劉海
粟編

第二集 劉海粟

劉氏為現代藝壇之怪傑，其藝術久為中外人士目為世界的。本集所選之傑作，均曾出品於巴黎各著名展覽會。

傅雷
編

第三集 梵高

Van Gogh

梵高具有狂熱之天才，為現代藝術運動之運轉手。其作品有如火山焰之爆發，狂飈之怒吼，登造藝術之極巔。

劉海
粟編

第四集 塞尚

Cézanne

塞尚為新興藝術之父，近代藝術因塞尚而劃一新時期。本集所收均係其一生之代表作，末附精詳透闢之評傳。

劉海
粟編

第五集 雷諾阿

A. Renoir

雷諾阿在印象派中，是一個別具氣息的奇才，其作品找不到悲劇的痕迹，大都充滿着人們生活上愉快和幸福。

劉海
粟編

第六集 瑪提斯

H. Matisse

瑪提斯是現代歐洲藝壇之巨星，野獸派之主導者。他的繪畫是光輝一致而無破綻的完全藝術，書中附有評傳。

劉海
粟編

第七集 莫奈

C. Monet

莫奈是歐羅巴新興藝術的急先鋒，在印象派作家中，最敏感地最極端地開拓那外光描寫的方法者，便是莫奈。

劉海
粟編

中華書局出版

倪貽德 著

西
畫
論
叢

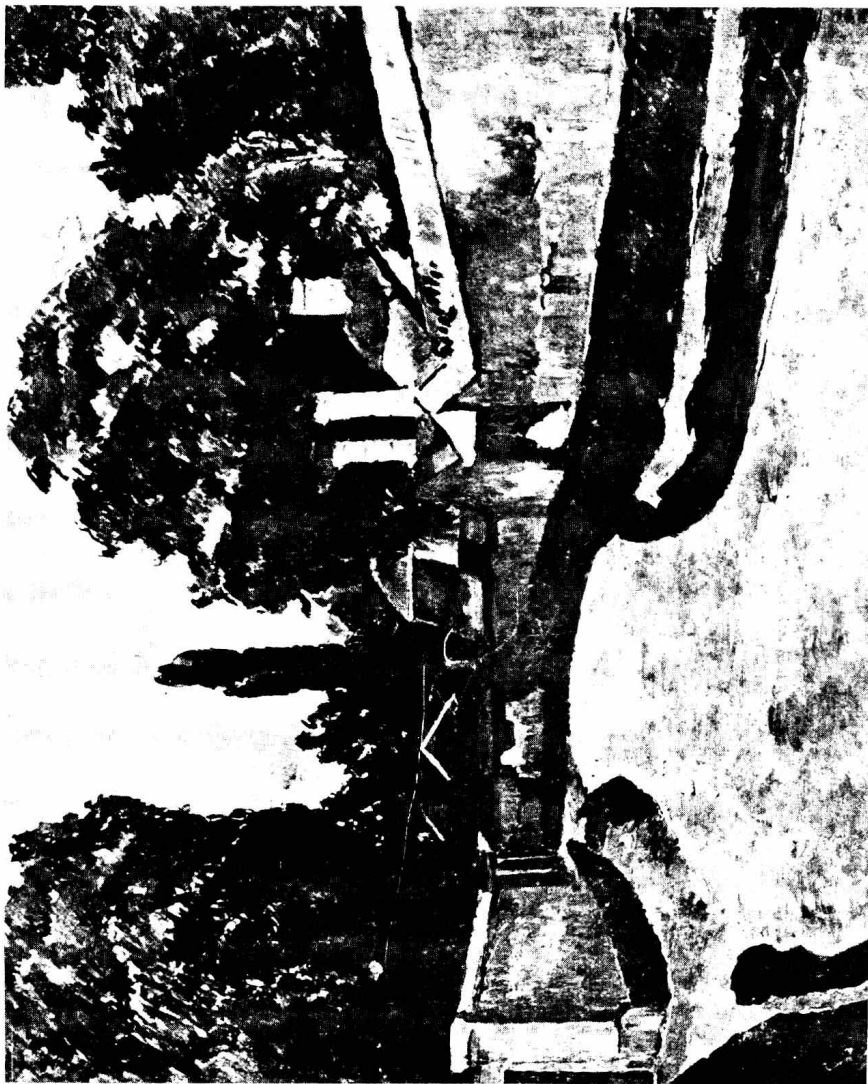
中華書局印行

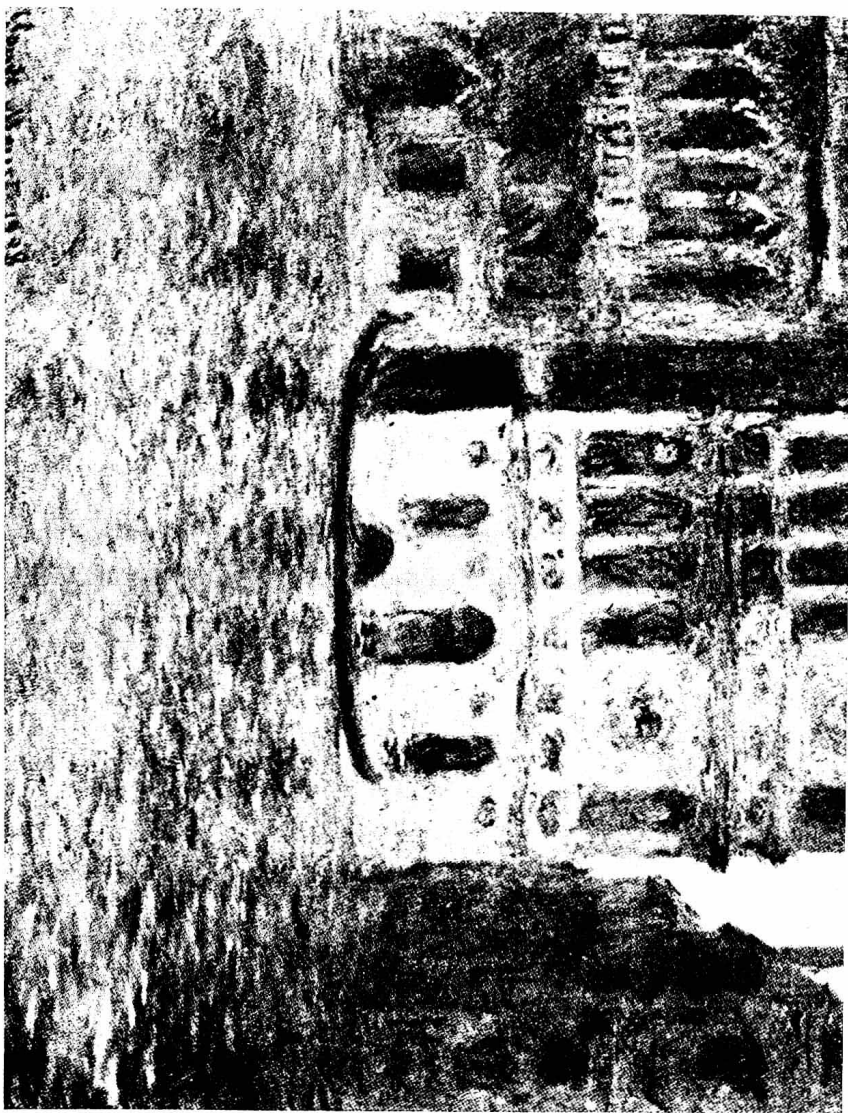
序

在中國研究西畫，實在是一件很困難的事情，第一是沒有機會看到西洋名畫的原作，就是清楚的印刷品也是很少，第二是繪畫理論的書籍太缺少了。而這兩點是研究西畫者必要的修養。所謂研究繪畫的祕訣，不出於多畫，多看，多讀的三點。要是僅僅只在畫，而沒有別的方面的幫助，那麼等於閉戶造車，不會得到較好的成就的。中國的西畫運動已經有了二十多年的歷史，而進步還是這樣的遲緩，這也是一種極大的原因吧。

關於第一點，我們應當設法時時舉行國際間的交換展覽會，使不能到國外去研究的人，也可以有接近西洋名作的機會，例如最近在南京上海等地所舉行的蘇聯版畫展，就給我們以很好的參攷的資料。

關於第二點，我覺得在目前尤為重要而為從事藝術運動的人所應急起努力的。一般人的缺乏美術常識固然不消說了，就是自稱為畫家的人，他們的美術常識也是幼稚得可憐。常常看見許多美術青年，他們想得到一些關於美術的知識而等於無書可購，他





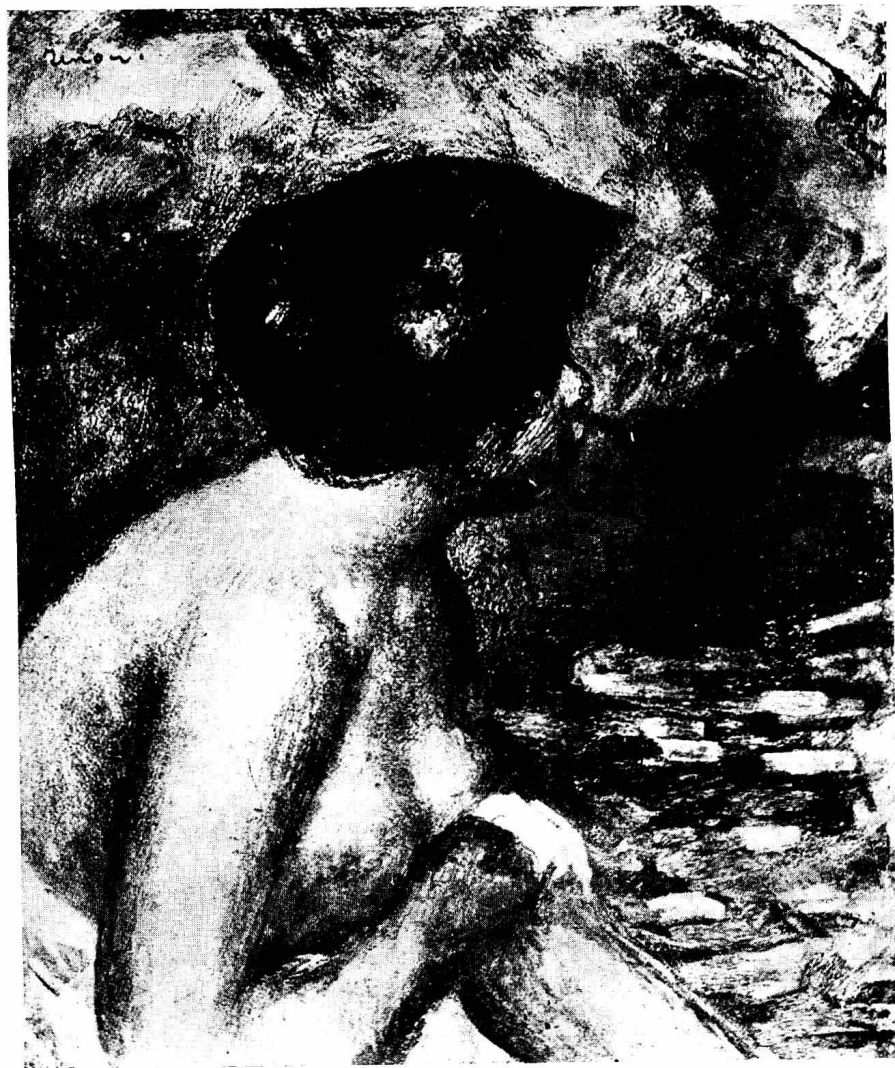
威尼 斯

莫 奈 作



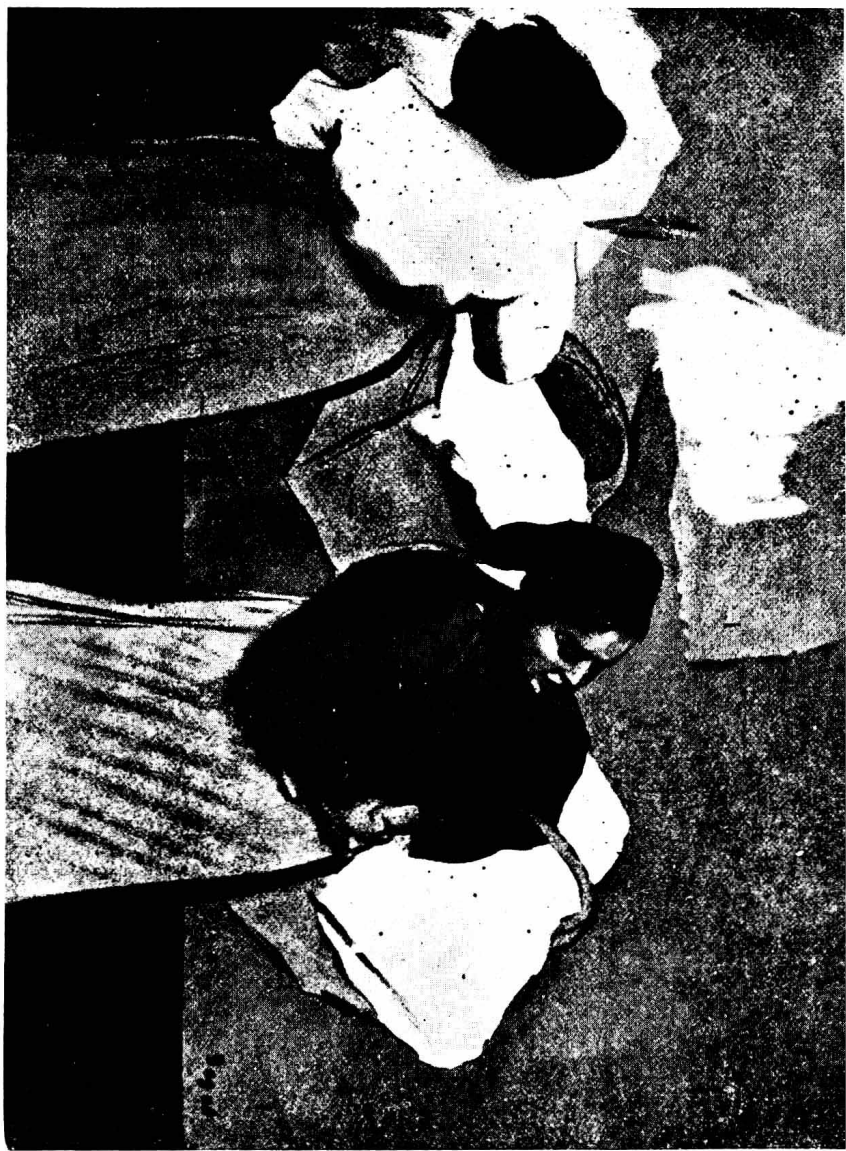
浴女

莫奈作



少女

雷諾阿作



洗衣婦

寶迦作



向日葵

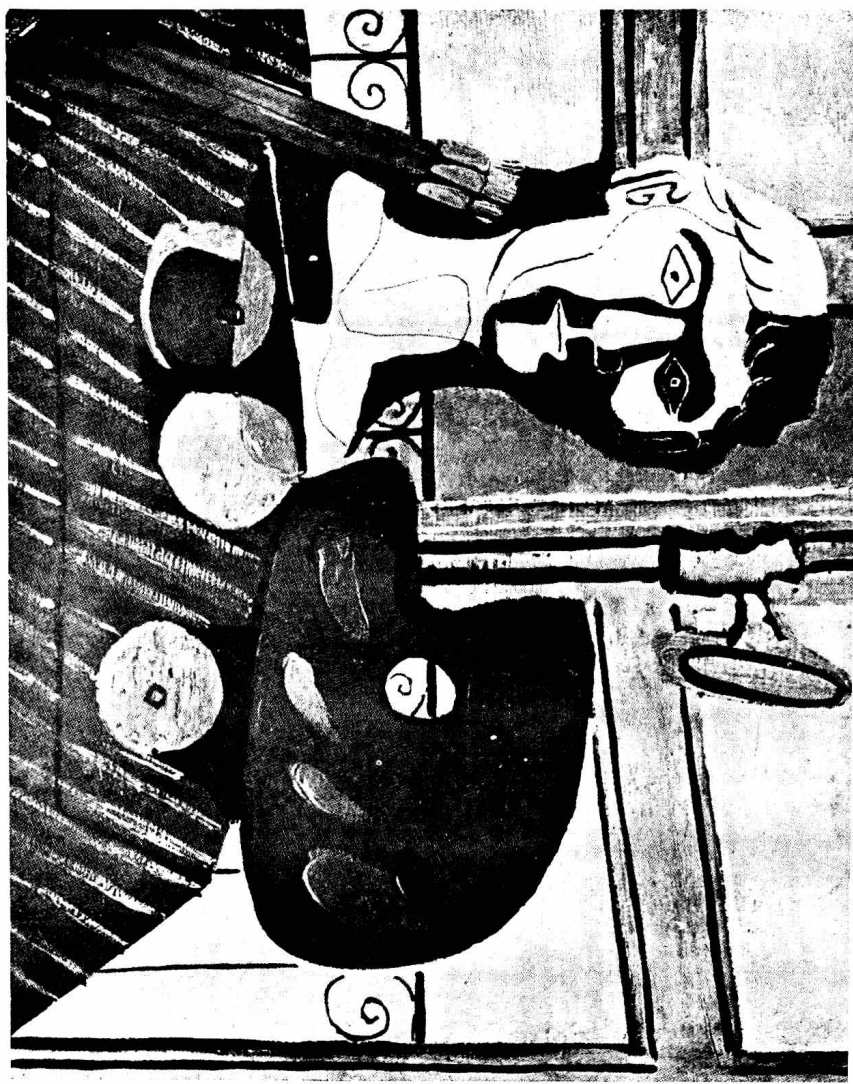
谷訶作





肖像

馬諦斯作



室内

倅迦索作

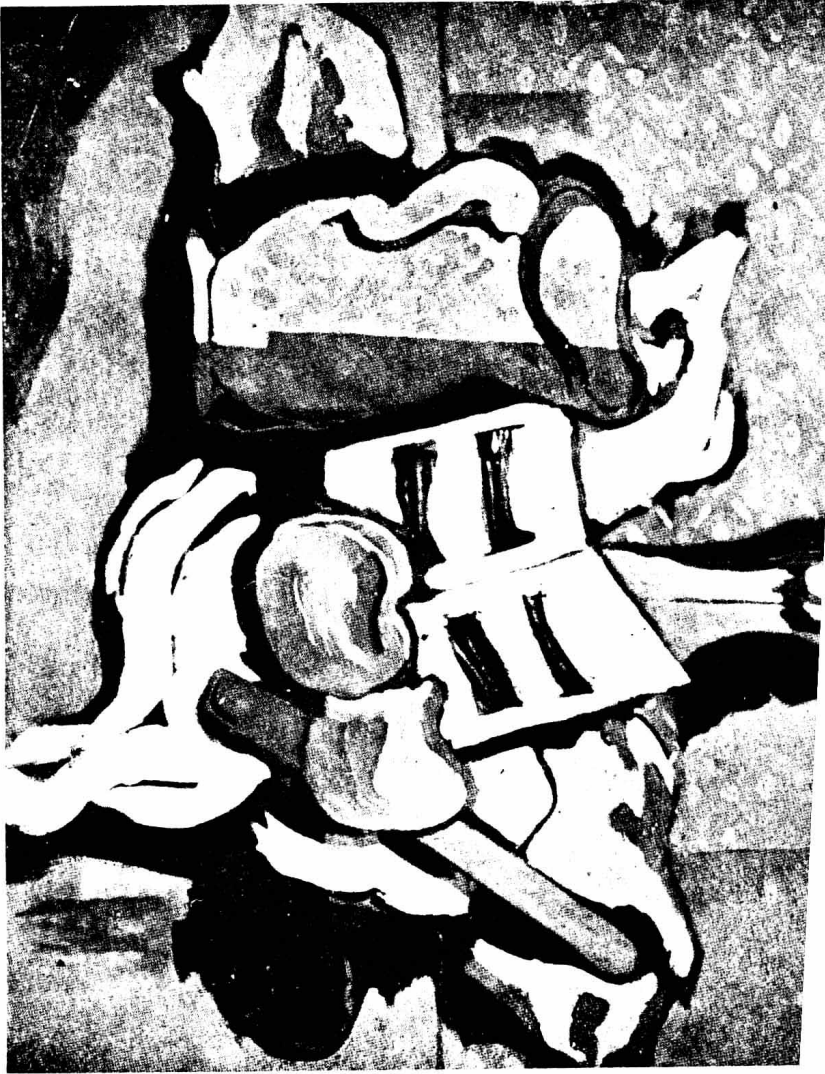


畫家像

特郎作

静物

勃拉克作





裸婦

裴緋作



肖像

夏蓋爾作

西畫論叢目次

序

- 一 繪畫論……………一
- 二 繪畫的鑑賞……………六
- 三 近代風景畫……………一〇
- 四 海的畫家……………二五
- 五 法蘭西三大平民美術家……………三〇
- 六 近代繪畫的代表作……………二七
 1. 序論……………三七
 2. 恩格爾的「大奧達列斯克」……………三八
 3. 特拉克窪的「沙爾達那罷魯之死」……………四一
 4. 柯洛的「少女」……………四四

5.	陀米埃的「酒徒」	四七
6.	柯爾培的「埋葬」	四九
7.	莫奈的「風景」	五一
8.	秀拉的「街頭喜劇」	五四
9.	雷諾阿的「化裝」	五六
10.	塞尙的「維克托阿爾山」	五八
11.	谷訶的「羅馬人墓地」	六〇
12.	亨利·羅梭的「兔」	六二
13.	馬諦斯的「裸女」	六四
14.	畢卡索的「女人像」	六五
15.	「特郎的「埃爾罷那之道」	六八
七	印象派的繪畫	七一
八	新印象派的繪畫	八四

九	塞尙及其以後·····	九二
十	理想畫家與裝飾畫家·····	一〇〇
十一	現代繪畫之理論的基礎·····	一〇五
十二	現代繪畫的技巧論·····	一一三
十三	現代繪畫的畫派論·····	一一八
十四	現代女畫家·····	一二八
十五	超現實主義概觀·····	一三三

西畫論叢

一 繪畫論

一切繪畫的寫實的要件有三：

一、須有質感；

二、須有量感；

三、須有實在感。

關於一的說明，便是凡描寫物體，應當捨去從物的說明來表現的方法，而應捉住那物質的觸覺感。

關於二的說明，便是不只是根據了幾何學的透視方法而得着空間感和立體感，那是在線的方向和色面一致的時候完全地現出來的。

關於三的說明，便是以上兩種要件具備以後得着的全體統一感所表現出來的實在的感覺。

以上的作畫的練習的基礎都完備了，那麼應當表現的，是作者的氣稟（特性，個性）。然而從一個人一個人所表現出來的不同的個性，當繪畫的要件具備的時候，可以分別出大概的傾向來。

就是，好用青和綠的色彩的畫家，是多思索，內省，理知的，統一的（如塞尚 Cézanne）。好用赤，朱，橙的彩色的畫家，是激情的，衝動的（如谷訶 Gogh）。

上面擴張的構圖法，是天啓的。羅曼諦克（Romantic）的人所愛好的，像金字塔般的下面擴張的構圖，是人間的，建設的，科學的人所歡喜的。

又如思索銳敏的人，多使用縱的線條和筆觸，平和愛情的人，多使用橫的線條和筆觸的。不消說各人所選的題材，是表現各人的傾向的。例如柯爾培（Courbet）的描寫勞動階級，同時代的恩格爾（Ingres）則描寫貴族階級；塞尚所描寫的花，什麼花是看不出的，但總是花；谷訶的花是強烈的向日葵。

像以上的樣子在繪畫上區別個性是可能的，但具有非常偉大個性的人的繪畫出現的時候，却不是已定的尺度所能計量的。如同塞尚，谷訶，用那同時代的尺度，是不能夠計量的。那種劃時代的作

品，計量的尺度，是須由他的個性中生出來的。

寫實畫的要件的具體的說明：

患於繪畫的囚襲的人，描寫衣服時必先描寫衣服的模樣，描寫花朵時必先描寫一片一片的花瓣。這樣的表現衣服與花的努力是完全沒有意義的。

我們描寫衣服，最初應當明確地把捉那衣服的布的固有的柔軟和皺摺包住了肉體的容量感。描寫那布上的模樣等，還須放在最後。

還有像描寫插在花瓶裏的花，應當表現出那花瓶的質地和帶有芳香水分的花和葉。與其描寫花的一朵一朵的說明，則應先描寫花的此朵對於彼朵的關係。

照相上的透視法再準也沒有了，但沒有繪畫上的空間感和量感。照相是單只有距離的。空間感和量感是畫布上的一區劃的色面和他區劃的色面相擁抱相反撥而或向後推進，或向前擴張時所賦與的感覺。

描寫山，應當描寫出山的側面的感覺；描寫水，應當描寫出水的深度的感覺。

愛好描寫有光波的水面的外光派莫奈(Monet)，他所使用的筆觸是橫的，跳動的。愛好那水的

性質的塞尚，所使用的筆觸是縱的，沈靜的。至於寫實主義上不消說是尊敬後者的。

像前述的花與花瓶的關係一樣，肉體與衣服的關係，樹與葉的關係，爲要得着質與量的對照的調和，須具有色彩的寒暖的對照的調和。

描寫花束，花的半分應明（暖色或印像色），其他的半分應暗（寒色或助他種色彩消滅的色）。顏面若是畫明的，則衣服須暗，背景則用中間色，這樣是能够得着很大的調和。物與背景的境界，單只有幾何學上的線是不行的，應當是一種增強自身立體感的有機的東西。

如此，質感量感確定地在畫布上得着了，爲最後的效果的統一的實在感，也因此而明瞭地表現出來。

以上所述的是基礎的研究，畫家在那上面，可以開拓出未知的世界，這是畫家的喜悅，也是寫實繪畫的發展。

量感之賦與

量 + 立體感 = 空間感

實在感的賦與，是最重要的繪畫的要素。

量，不是根據遠近法的距離感。

還有一物體的量，陰影與日光的二面是不能夠決定的。

量感，是一個色而向他個色而相抱相應着的深的感覺。

例如，因着二物體而加強的量感，在那二物體之間的色面是很重要的，一物體所有的量感，是依着那物體所接觸的色面——空氣，壁，地面等——的交流而完全的。

若是把反射光的一面畫明，把吸收光的一面畫暗，那麼一物體的量感，在明暗略略同量分開的時候，最能適當地表現出來；若是偏於明，則凝固而停滯着；偏於暗，則陰慘而失去現實感。

明，是黃，赤，白的系統。暗，是青，綠，黑的系統。灰是不動色。

空間量，以集中形的構圖法為適宜；物體量則以金字塔形的構圖法為適宜。

塞尙的風景中的人物，在構圖上明瞭地取着中心點與頂點的兩個地方。

構圖法也應當幫助色面與色面的相呼應。

不從量感上考慮的作畫，是很容易的。在我國，在量感的嚴密的觀照之上出來的作品是非常的少，因為這是很難做到的。

二 繪畫的鑑賞

各種人鑑賞繪畫的時候，都有不同的見地，現在我們假定分類着看起來，可以分爲下列的三種：

第一種是着重作品的命題，便是以作品所取的對象或事實來解釋繪畫。

第二種是注旨在產生作品的動機和環境上，換言之，是以作家的性格或經驗及其所屬的時代或民族的特質爲標準。

第三種是站在繪畫的獨立的要點上，便是只依了線條，色彩，明暗以及統轄那些的構成上去鑑賞繪畫。

我個人的意見，對於第一種的鑑賞法是完全不能贊同的，所謂繪畫的本當的命題，和這個完全不同，現在關於這一點不想多說。此地所要說的，便是這種鑑賞法，是成立在以繪畫爲某一種記錄乃至報告的解釋上面的，因此便失了繪畫上的那種純粹的美，只能說是以繪畫的技術作爲媒介，例如那對於戀愛或戰爭的情形，日暮或清曉的情景具有興味的看法。限於這樣看法的人，要是看到了不適於他自己所想像的歷史的背景或實際的景色，便要感到大大的失望。當然，我們鑑賞繪畫，必定要

知道繪畫上所描寫的什麼，但這不過到了表面的知識上為止，而沒有接觸到靈魂深處的知覺，終不免於低級之誹。但是現在大多數的所謂鑑賞家，很多有這樣態度的。常常看到新聞紙上的展覽會的批評，評家只眩惑於一張作品的命題的奇特便完了，像這樣可稱為作品的批評麼？不過是看了作品的命題所寫的感受文罷了。

至於第二種的鑑賞法，比較第一種有根據得多，但是這也難免很多的缺陷。被限於這種看法的人，從作品的純粹的鑑賞上說起來，不過是深入於從屬的條件，而重要的事反而失去了。我們鑑賞作品的時候，知道那作家的性格或時代民族性等的事，當然不能說是全然不必要的，但是那種祇能給我們作參考的資料而已，更沒有那以上的意義了。假如我們對於一張作品，知道那作家或時代，在某種意味上是有幫助的，但要是不知道那些對於感到作品上的美也一點不會發生困難。

第三種的鑑賞法，是遠勝過前舉的兩種，可說是最本質的。為什麼原故？因為這是和由對象引起興味，而忘却了繪畫的本質的看法是不同的，是確實地立腳在一種實在的繪畫上的。

不過，這裏應當注意的，那些古典主義的人，將一切的所謂繪畫，非本質的地，形式的地照了古來的大家的樣式去定標準。有優越的價值的，屬於時代上新傾向的作品，常常受到這種人的攻擊與非

難。當印象派起來的時候，受到了當時批評家的冷嘲熱諷，但到後來譏諷印象派的事，反被人作為非笑的資料。但是類於這樣的事，現在在畫壇評壇還是常有。那些無知的鑑賞家們，忽而把一作家的聲名舉到九天之上，同時又由許多人將他投落到千仞的谷底，都是由於這種謬誤所使成的，稍為有一點「創作的鑑賞」之趣味的我們，是不屑做這種模倣的。我們看到了新的作品，應當如何冷靜地，在那新的形式裏面，去辨別有本質的美存在否。

但這事說是容易而實行却是很難。就是在最有敏感的畫家中，也有很多固執在形式上的目標的。我們自有生以來堆積着的知識和經驗，在我們的中間形成了難拔的先入的偏見，這是常妨害我們去知覺本質的美的。因此我們當鑑賞一張作品的時候，應當排斥一切先入的偏見，而把他反映在我們正確的心鏡上，那麼在那裏所反映着的，便是「一個實在的繪畫。」便是在一個被限制着的平面上，用線條，色彩，明暗的對照，照應，均衡所築成的有段落有統制的世界的構成。

雷瑙爾 (Maurice Raynal) 說：「藝術是不可以解的，只可以感的。」我們要是用了豫先的解釋去鑑賞藝術，那不啻是設了藝術鑑賞家的樊籠。依着對象的興味或文獻的相識，而忘却了作品的本質者，便是預先立定理解的意思。我們應當將這種從屬的條件的關心放後一步，而最先便應感得

本質的美，繪畫的本質，便是自然組織的反映，人類是自然組織中的一部份，從這理由看來，我們實在是很容易感得本質的美的。所謂靈魂深處的知覺，不外乎這個意思。若是我們從那種從屬的條件的關心或先入的偏見中解放出來的時候，那麼對於時代或民族不同的作家的作品，反而可以感得共鳴，在那裏超越了表面的知識，而接觸到靈魂深處的知覺。真實地感得優秀作品的美；在那裏展開着未知的世界而感到深深的驚異，同時更能湧起像呼醒了古昔而漂渺的記憶般的親切旨味。

三 近代風景畫

在我們中國，很早就有風景畫了，但在西洋，風景畫的發達是很遲的。被視爲西洋美術的淵源的埃及，究竟有沒有風景畫呢？從宗教上的必要而生出來的那地方的壁影壁畫之類，可視爲風景畫的差不多沒有。現在要舉出很少的一個例，便是在卡依羅博物館中，畫在葬用的墓碑 (*Stela*) 的一部份上，黃土的上引着赤線，是表明山的意思，在左手的建築物，是表示某貴女的墓，跪在那前面的女子，在痛哭着搔着頭髮，左手的樹，是墓地的表記。姑無論其爲記號的，像那樣的畫，在埃及可說是罕見的。當黃金時代的希臘人，最是智慧的而且是愛好藝術熱狂的民族。他們愛自然的美，又好在詩，繪畫，彫刻，建築上表現他們的所愛。關於希臘的繪畫，除了從某種壁畫和兵器的模樣上可以看到之外，現在再沒有別處可以看到了。而且在這些東西上所表現出來的地方，所謂風景畫那樣的東西，簡直看不出痕跡來。那完全可說是以人物爲本位的。次於希臘文明的，有羅馬的文明。羅馬人的愛好自然同感於自然決不下於希臘人。但到後來，從十一世紀之初到十六世紀之終，所謂黑暗時代的暗雲，遮閉的歐洲的天地。對於未來的春的時代的到來，這絕望的時代可稱爲冬的時代。等到復活的春在意

大利覺醒了，奇瑪保 (Gimabue)，喬多 (Giotto) 等的繪畫，但丁 (Dante) 貝托拉克 (Petrarca) 等的文學，都先後出來了。文藝復興時代的繪畫，占了希臘時代彫刻的位置，表現那時代的情緒，表現宗教思想，及描寫作為寺院裝飾用有必要的使徒諸聖的傳記，繪畫比較彫刻為適當。

因了文藝復興期的畫家漸漸地進步，對於從拜贊丁派 (Byzantine) 繼續的畫風，便不能滿足了。而且在作為主眼的人物上，必須加以自然的背景，於是背景的风景，便加以相當的注意。不消說那是作為人物的附屬物，而且大概比較人物為不重要。以描寫自然為主要目的的，可說是很少。

但是這種初期的人的自然描寫，非常富於興味，充分地足以惹人。看到望·愛克 (Van Eyck) 兄弟及梅林 (Memling) 的畫上，寶玉一般的遠景，和初期意大利畫家的諸作上的廣闊的地平，有如超越了現實世界，使人的靈魂飛向永遠的春之國的樣子。望·愛克所合作的祭壇畫「羊的崇拜」，在綠草的牧原上，畫着點點的花，樹，及小山等的美，而梅林所作的「聖他·烏爾絲拉的龜」也可以看出精細的寫景。意大利的許多人物畫的背景，也有很好的風景。拉斐爾 (Raphael) 的背景上所描寫的樹木是如何地優美，小枝和葉，和主體的聖母同樣具有處女般的姿態。是等諸家，自然物的形狀和明暗的實際的模倣，是極少的，或者差不多可說是沒有。他們只企圖鮮明的色彩的空地和優麗

的細部描寫。風景中的建築，樹木，岩石等，不過像實物的記號而已。

到了萊翁那竇·達·文西 (Leonardo da Vinci) 對於自然的態度稍有些變更了。達文西的某畫上，可以看出植物的精緻的研究；他對於波的運動和嵐雲的變化的研究常出新意。如像他的人物畫背景地方的岩石，及包着暮色的水和原野，具有和其他畫家不同的特色。

但是最近於近世思想而作自然的觀察和描寫的，爲威尼斯派 (Venetian School Painting)。 威尼斯和中部意大利諸市不同，藝術與宗教的關係，比較的不密切。藝術便捉住了公眾的眼而發達起來。如貝里尼 (Giovanni Bellini) 諸作的背景中的田野的風景，非常的美。在特萊斯頓 (Treviso) 畫堂有名的喬琪奧納 (Giorgione) 的『睡着的維納絲』也是很美。但是不像尋常的自然。梯裏 (Titian) 和丁陀樓陀 (Tintoretto) 繼承喬琪奧納之道，而得自然描寫的大成。梯裏的早年，雖在卡特萊那地方過活，但他不能忘懷於他的搖籃的土地的風景。這險峻阿爾帕斯道，是羅馬的軍隊通過的地方，又是蠻族侵入意大利時所通過的路。而這險峻的自然，刺激梯裏的地方很多。如卡特萊之戰的梯裏的大作，便是描寫這地方的風景的。但多少是帶着理想化的。

他尚有『馬奇的參拜』和『恩毛斯的晚餐』等諸作，畫入美的故鄉的風景。又如弗羅倫斯的僻溪

宮所藏的一張描寫卡特萊風景的素描，是沒有添加人物的純粹的風景畫，左方畫着大樹林，右方畫着遠景的土地和山，以那時候看起來可說是極近代的構圖，像那樣的風景畫在當時實在是很少的。大畫家梯裏決不是偶然地產生出來的。他的藝術實在是築在貝里尼喬琪與納等的勞作之上的。油畫的技巧，到梯裏而呈一變化，風景畫成爲繪畫中的一種類而獨立，即從梯裏始，但是時機還沒有充分地熟。從梯裏開端的近代風景畫，不起於意大利，而在法蘭西及弗郎特爾漸漸發達起來了。

但是意大利仍是給與這些風景畫家以深強的感受。這是爲甚麼原故？就像法國的勞郎（Claude Lorraine）的生涯，大半是在意大利過去，又差不多在意大利從事製作；坡桑（Nicolas Poussin）也是因了意大利的旅行而得了不少益處，受了那國的古美術的影響很多。

剛好三百年以前，當意大利文藝復興期之末，新思潮擴張於歐洲全陸，近代精神漸漸地覺醒。於是爲着自然的美而研究自然的事起來了。和人事沒有何等交涉的風景，其自身能充分獨立着的畫上，被發現美出來了。稱爲近代風景的先驅者，就是呂朋斯（Rubens）、坡桑和勞郎三人。

多方面的大家呂朋斯，和他畫着隱喻的大作宗教畫，肖像畫，同時，對於戶外的自然界，很早便着眼於自然的地取材，描寫着從未有的非習套的風景畫了。如題爲『虹』的一幅風景畫，是描寫着雨

後鮮明的綠野上照着日光的風景。他的技法，大體是從佛襄學得，但無論如何是北歐人的，他於望·愛克傳來的在鮮明的底子上畫着透明的顏料的那種技法，也繼續研究，這就是所謂南北合派。

坡桑是十七世紀法蘭西的大家，有時則被視為法國繪畫的鼻祖。他極忠實地精密地記錄自然，特別注意於細部。他缺少熱情，過於沒頭於古典的愛，雖然是冷的，形式的，但他的畫風却是獨創的。他並不是自然主義者，是傾向於借了自然的外形以表現自己的思想這一方面。

勞郎是完全委身於純粹風景畫的人。在勞郎以前，充分自覺到風景畫的重要的人可說沒有。在風景畫上瀾漫着太陽的光線以他為嚆矢，他畫出朝霧中的光輝，在水上日光的反映，夕暮時的薔薇色等太陽光線種種的效果。從這種地方看來，更從他作品上的美和獨創看來，若是要選出一個近代風景畫的鼻祖，我們可以毫不躊躇地選出勞郎來。他的感化是非常的大而且久。

勞郎的真價值，是在真實地研究畫中表現太陽光線的問題的第一個畫家。在他以前，在畫中的太陽光線有是也有，但總是記憶地或是半記號的地取入。例如十五世紀的意大利畫家達方蒲利阿所畫的「王之禮拜」的祭壇畫的下段有「逃往埃及圖」，恰恰表現日出的光景，那山後昇起的太陽，畫成金色的圓球，那光線也是用金色描寫。就是其次的時代，太陽的表現等也是極幼稚的。

我們現在檢察勞郎的技巧，發現出有很像威尼斯派的技巧的地方。他有時雖畫在板上，但稍大的畫，大抵是使用粗強的畫布。在那上面堆上堅實的顏料作着下塗，尤其是在明部厚塗顏料。他用了這樣的方法，表現大氣而動搖日光的波動等的感覺，得到了成功。

勞郎的畫題，受了當時古典派趣味的影響，自然也不得不不是古典的。在野山的景色上，不是添上羅馬時代的建物的廢趾，就在一面立着古典風的建物，其他一方在停着船舶的空想的港上，配以小的點景人物，這如題爲「在克拉奧罷托拉·他爾斯的上陸」或「別離奧拉·烏絲契阿」的畫上，常可以看到。後年英國的透納（Turner），實是繼承勞郎的畫風的。

和這同時代，尼古拉斯·坡桑的門弟子茄斯派，坡桑和沙爾華托爾·勞塞也是走着略略相同的方向，但沒有勞郎那樣的高雅，稍稍流於粗笨。又在西班牙委拉士貴支（Velasquez）於作肖像畫和寫意畫之外，作出像陳列安特里特畫堂中的「聖德·安托尼」一般的背景的风景占着要部的大作。此圖是他的晚年之作，那巨大的巖，溪谷，山岳，雲等，都是表現得很好。他又描寫「梅奇契之園」等的純粹風景畫，這「梅奇契之園」的兩枚小品，大半是從自然直接畫來的，在委拉士貴支的风景中最具興味的。後來英國的康斯泰勃爾的畫法，和他很有相似處，於此可知委拉士貴支和他的人物

畫相同，在風景畫的方面，也成爲近代精神的先驅。他很早就着眼在樹葉之間閃動着的日光了。那色彩就像康斯泰勃爾一般的鮮明的銀灰色，用筆就像柯洛那樣輕得像羽毛一般的。委拉士貴支的門弟子們也是畫着風景畫，但現在傳下來的委拉士貴支所作的風景畫中，也有他門生的作品混在裏面的樣子。

繼坡桑，勞郎，委拉士貴支之跡的，在荷蘭，有柯派（Albert Kupp）路斯達爾（Geoob von Ruiesduel）霍培馬（Meindert Hobbema）等風景專門畫家輩出。由這許多人的努力，風景畫便漸漸由從屬於古典的畫題，作爲人物畫的附屬物中脫離出來了。

究竟荷蘭的風景畫是忠於自然的呢還是蔑視自然呢？這是一時很難回答。從一方面看起來，荷蘭風景畫的大家們都是忠實地描寫自然的。但爲了畫面的適合，畫着自己國裏什麼地方也看不到的山水，如柯派，路斯達爾等卽其例。但是在大體上他們是尊敬自然仰受自然的指導的。然而從他一方看起來的時候，荷蘭的風景畫常缺少自然的印象。柯派的一部份的作品和汎爾梅阿（Vernier）的台爾夫得之景作爲例外，荷蘭風景畫的大家們，描寫樹木，天空，水等雖根據於自然，但對於空氣的表現不甚重視。要之，荷蘭的風景畫，像初期意大利人的畫那樣，沒有方法的，也像梯裏的風景那樣不

是裝飾的，又決不能說是寫實的。就是他們的繪畫是主觀的，而其描法是寫實的。

詳細說起來，荷蘭的風景畫，是由哥養（Jan van Goyen）而來。他是一個先驅者，前述的霍培馬，柯派等，都是集其大成者。哥養是使用極淡的透明的顏料，描寫鶯式的風景畫。他的畫大多是水邊穩靜的風景。當時學習他畫風的人很多，柯派最初的畫，很像哥養，不過哥養是用寒的色調，而柯派的色調是黃的，這是他們的不同。當三十歲前後的柯派，集注全力於野外之日光，而他的名譽也是繫在那時期的作品上。他晚年的諸作，陷於同時代的荷蘭人烏威爾曼（Philips Wouwermann）的模倣，而成爲極無意義的東西。所謂烏威爾曼者，是荷蘭派中描寫最卑俗最討厭的畫的人。

路斯達爾比較柯派年輕八九歲，但他的生涯不甚明瞭地知道。從他的畫風推察起來，他最初是他的叔父蘇羅蒙（Salomon）的弟子，其後受了埃番羅強根的感化。路斯達爾的一生在貧困之中過去的，所以和他畫面的沈鬱暗澹多少有着關係。他的畫，描寫那強烈光線的一點，爲法國印像派的先進者們所賞讚的，但同時，他注重於某地方，或某時間的印象，同派的某人，嘗排斥他的構圖爲太人爲的。

霍培馬和路斯達爾不同，他不描寫瀑布溪流之類，而畫那樹林平野等的荷蘭風景。倫敦國際畫

廊中所陳列的「夾樹路」一畫，確是他的傑作。霍培馬很早就爲英國所認識，所以他的作品傳入英國很多。

其次出現的大風景畫家，有法國的華都（Watteau）。他以不可思議的想像力畫出美妙的夢境，超越環世的美幻的場景中配以歡樂的幻想的男女。在他那描寫着微妙的日光現象的風景中，可以看出華都的天才和自然的觀察。他的技巧受呂朋斯及意大利諸家的感化。他的生涯很短，又始終是多病身。但是他的作品和他自身的生活正反對，悲哀，苦痛，什麼他沒有，而只畫那歡樂的境地。

英國的風景畫的始祖，是惠爾遜和更斯鮑羅。惠爾宋（Richard Wilson）遊歷意大利，像勞郎一般，是畫着附以廢趾和想像的人物的意大利諸景的人。更斯鮑羅（Gainsborough）和英國的肖像畫家雷腦爾士（Reynolds）齊名，少時在他的鄉里薩復克州畫了許多風景，頗受荷蘭畫家的影響。他的風景畫不使用許多色數，所以他的特色是有穩靜的調和與雄壯的大筆。

克羅姆（Crome）最初畫着以惠爾宋和更斯鮑羅諸作爲模範的風景畫，生性是有寫實家傾向的他，致力於自然的觀察，長於捉住其印像，後年追慕霍培馬的荷蘭人。他不滿足於經勞郎，惠爾遜等傳來的意大利風的形式，也不同感於晚年筆技家的更斯鮑羅，僅共鳴於霍培馬的真摯。他曾以畫

廣告爲生活，所以他前期的許多作品，可以看出有廣告畫的影響。但是在風景畫上，他可以說是近代精神的先驅者。

康斯泰勃爾（Constable）和更斯鮑維同是生於薩福州，最初畫肖像，其後委身於風景畫，而獲得不朽的名聲。一生的大作，很多描寫鄉里田園的風景。但是他的畫不爲當時英國的大衆所理解，却越海而博得法國美術家等的賞讚。康斯泰勃爾實在是風景畫史上創造者的第一人，是使風景畫有真的戶外的大氣之感的最初的人，他的畫風有強壯的獨創的力。在構圖，着色，用筆等種種的方面，他都有獨出新意的地方。

和康斯泰勃爾的大名相等的英國風景畫家，便是大家都知道的透納（Turner）。透納生於倫敦而受教育於皇家學院。他長於建築製圖，又轉爲風景畫家。他前期的諸作，是追從勞郎的路。因着色彩，光線，大氣的研究進步而漸漸變化，作成極明快的，色彩華麗的夢幻的空想畫。透納的名因了拉斯金（Ruskin）的賞讚而增高，但其晚年的作品不如前期的諸作，而油畫不如水彩，然而他的特色，不消說是在他的晚年的夢幻的空想畫。

徵諸以上所述，近代風景畫的先驅者，不在歐洲大陸却起於英國，大約可以明瞭了。所謂風景畫

的英國派，像人物畫一般地不分明，就是克羅姆、康斯泰勃爾、蒲甯頓（Bonington），他們都是受教於法國，專在法國作畫的人。他們的作品，可說是歐洲大陸的，因為在歐洲大陸，出了許多是等諸家的模倣者追隨者的原故。

十八世紀之終至十九世紀之初，其他諸國不必說，就在法國，像這些英國的風景畫家般的真實地觀察自然者也沒有。康斯泰勃爾的收穫車及其他出品於巴黎的沙龍時，引起了法國美術家的驚異。特拉克窪（Delaurois）也賞讚康斯泰勃爾為英國之光榮，和透納均為真的改革者，他曾說：『他們脫離了古風景畫的舊轍，我們法國派，從他們的作例，得到非常的利益。』特拉克窪及其他法國浪漫派的作家，都是被康斯泰勃爾的有力的製作所刺激，而採用其主義。於是所謂千八百三十年派，就是柯洛、陀皮尼、盧素、托洛容等新風景畫，在法國起來了。

十八世紀末至十九世紀之初，法蘭西有畫家名彌雪爾（Georges Michel）者，技巧雖稍粗，但多少藏着真實。表現那巴黎近郊的風車，暗雲浮盪的情景，有荷蘭的路斯達爾的沈鬱的趣味。稍後如幽庵（Paul Huet）好畫冬林的洪水和狂瀾等悲劇的情景，但是他們不能無關心地去眺望自然。

一千八百三十年時候，青年畫家柯洛（Camille Corot）於自然及其畫趣的發現上得一大進步。他從老師培爾唐的史實風景畫脫離出來而開拓自己的道路。如同意大利旅行中的諸作等前期的作品，富於非常地真摯的寫實和畫題的變化，在某點上勝過他圓熟的晚年的作品也未可知。柯洛的畫的長處，便是他的銀灰色的調和。他愛好那雖有光而不強雖陰而不暗的曉靄薄暮的現象。他晚年的作品，陰影愈淡，包着霧的銀灰色的樹幹樹葉更爲輕柔。柯洛的畫的富於詩趣，誰也不能否認的。其大作有點綴着女神牧人的，如同在被微風吹散的霧的月光下跳舞着的縹渺的情景。

盧素（Theodore Rousseau 1812—1867）是完全和柯洛性格不同的畫家。他得到自然的完全的模象，傾其精力以研究岩石老樹的種種狀態。他因爲太重藝術的良心，常有不決斷處，而妨害他畫的成功。他的眼太注意到小部分，常向着叢苔樹葉而躊躇。他熱中於表現一枝老樹的年輪，幹的皮，枝的屈折，樹葉的深味，所以他的畫不免缺乏時間之感。不消說盧素是受霍培馬，路斯達爾等荷蘭人的感化，而研究自然的態度，較荷蘭人爲嚴肅。

地阿斯（Nursiss Dias）亦近於盧素，從事於森林之研究。樹間漏出來的光，天鵝絨一般的苔，落葉的金色，白樺之幹的銀色，這些森林中的神祕，陶醉了這位色彩家的地阿斯。

陀皮尼 (Charles F. Daubigny) 繼續走着先進者開拓的道路，他的作品有安易平靜的趣味。陀皮尼特別是一個靜流花野的畫家。反映着廣闊的天空和岸邊的花草的緩緩流着的溪水，是他得意的畫題。

到了十九世紀中葉，在法蘭西出現了柯爾培 (Gustave Courbet) 樹起自然主義的旗幟，用他野人的暴力，反抗古典主義及纖細的浪漫主義，和當時的公衆相鬥爭。柯爾培的功績，在於擴張畫題的範圍，其取材人物，和盧素的描寫樹幹取同樣的態度，畫着不加何等修飾的田夫野人等，表示出極好的藝術品。

多方面的他，眼所接觸的無論什麼都描寫到，人物以外，更畫着風景靜物動物等。他用了強健的筆和暗晦的色畫着怒濤，畫着懸崖溪流，畫着林中的鹿等。他畫那和他性格全然不同的米勒 (Millot 1814—1875) 所畫的素朴的農人，同時注力於作爲背景的野景，而且遺留下幾張純粹的風景畫。風景畫的技巧，因着一八七〇年代印象派畫家的輩出而獲得非常的進步。印象派諸家，有很多是風景畫家，他們以鮮明的色彩繪畫和直接在野外寫生這兩點爲最大的特色。他們從先進者的馬奈 (Edward Manet) 學得用鮮明的色彩描寫，同時將從來所沒有的野外寫生之實驗推進到極

度。野外寫生是誰所發明的？怎樣起來的？是不能確定。但是在近代有最多野外寫生習慣的，大約是英國的康斯泰勃爾，和法國的柯洛及柯爾培等吧。但像前面所說過的，他們在野外描寫的，只留着速寫（Sketch）的小品，那只能看做習作，決不能作為一幅繪畫的重要的制作，大抵是在畫室裏面畫的。

但是印象派的風景畫家們，不單以野外寫生為習慣，而且主張不是這樣的畫是不能稱為畫的，於是捨棄了畫室製作之風。這樣，他們在各種氣候之下作戶外寫生的結果，便捉住了自然的瞬間的現象，而獲得以前專在畫室內工作的畫家們所夢想不到的新發現。印象派的團體裏面，有僻沙羅（Camille Pissarro）莫奈（Claude Monet）雷諾瓦（Auguste Renoire）西斯萊（Alfred Seley）等。而尤以莫奈為宣傳此主義之最有力者。

十九世紀末葉的法蘭西，印象派風靡一時，但同時反逆印象派的運動，不重大氣光線的浮動的現象而追求自然之永遠性的畫家出來了。那便是柯泰（Cottet），梅拿爾（Menard）等風景畫家。柯泰以表現海國沈痛的自然見勝，梅拿爾亦可稱為一個色彩詩人，他的作品不拘泥於自然的瑣末。

塞尚（Paul Cizanne）是一位純真的藝術家，除開追求天然的實相之外不知其他的熱心的

寫實家，他的作品中包含着的某種傾向，刺激着現代人，使他們從自然的客觀的再現離開而傾向到主觀的表現。現在所謂後期印象派的繪畫，尤其是立體派野獸派的畫家的作品，完全不顧到自然的再現，因之風景和人物等畫材的區別，差不多是不着重了。風景或是人物沒有甚麼關係，而着重在描寫在那畫上的以線形，色作為媒介的作者心狀的表現。這最近的運動，果然是正的方向嗎？或者是一時的刺激劑而已嗎？這不是本文中想下定評的。

四 海的畫家

當炎熱得不堪忍耐的時候，使我們常常會想起海來，當夏秋之交，悶居在畫室裏苦苦作畫的時候，對於誘人的裸體模特兒也會生出厭棄，而起了旅行到海邊作畫的遐想。海的景色，的確是有悲壯美，清涼味的。尤其像我這樣一個放浪不羈的人，對於浩淼無邊的海，明快簡單的港灣；有無限愛慕的熱情。

今年夏天有許多朋友旅行到普陀去作海景，我因為種種的關係被牽制，不能夠和他們偕行，致失却了大好機會，至今還引以為恨事。但是我雖不能親往，我的心裏却未嘗忘情於海，於是把美術史上及現代的許多海的作家及他們的作品，一一地想了起來，過屠門而大嚼，也足以聊慰渴慕吧。

說起海的畫家，那是很多很多，自從風景畫有了獨立的地位以來，描寫海的畫家也就相繼輩出。最初表示出近代式的海景的，是十八世紀法蘭西的畫家華都（Watteau）他的「向西泰爾的航海」描寫他自己優美的幻想。英國的風景畫始祖康斯勃爾（Constable）也常愛好描寫海景，在平靜的海上，湧起大塊的白雲，不很判然的水平線，徐徐行向彼方的小舟，這些都是他所愛取的

材料。還有和康斯泰勃爾同時的英國畫家蒲寧頓（Bonington），他所描寫的海濱風景，給與法蘭西的特拉克窪（Delacroix）以不少好的感化。特拉克窪對於海也有無限的憧憬，他的居室的窗戶便是向着海的，每天早晨他常常對了海上的帆船速寫，觀察那波的跳動，舟的出沒，回到畫室裏作記憶的描寫。自特拉克窪以後，法蘭西的畫界中，如柯洛（Corot）、柯爾培（Courbet）等，都有描寫海景的名作。

不過上面所舉的幾位大家，他們常常是在畫室內描寫的，描寫大氣和光，是當時所視為不必要的。所以我們要談海的畫家，應當從印象派開始。

馬奈（Manet）是以人物畫家而知名的，但他的海景也是很多。主要的是在一八六八到一八七五之間所描寫的，是屬於他的發展時代的作品。他最初雖然也和柯魯培同樣，在畫室內製作人物畫和風景畫，一方面更從西班牙和法蘭西的畫家們學得黑的陰影與熟練的筆致。這些都和印象派的主張不合，但戶外寫生，他是勇敢地主張的。他的技巧極為簡潔，而調色板上也很鮮明，到處探求近代的題材。在一八六八及一八六九之夏，他描寫白朗紐的海岸和羣集在砂溼的婦女。「月夜」和「海邊人影」等，都是那時代的作品。

一八七一年，他到阿爾加興地方描寫「潮漲的海」這是一張在灰色的空氣中浮着漁船的繪畫。一八七三年，更至培爾克製作傑作，描寫海濱的船隻和破碎了的海水。還有那「砂濱和濱邊之婦女」這幅畫，是描寫一個着浴衣婦人的橫臥姿勢，其旁更站立一人，在海的彼方，還有數人在那裏游泳，用簡潔的筆觸，表出活潑新鮮的趣味。更有一幅題為「濱」的，其色彩更美，看見數隻小舟的水平線，高高的引在畫幅的上方，左手坐着的着灰色衣服戴麥藁帽子的婦人，便是馬奈的夫人，右手立着的戴青色烏打帽的男子，是馬奈的兄弟。

在印像派畫家之中，和馬奈相反，最注重於風景畫的，便是莫奈（Jeanle Monet）。莫奈從柯洛和柯爾培的感化中脫離出來，用明快的調子，從事戶外的制作。他所描寫的海景很多，如「突堤之風景」，「阿伏爾之露台」等，都係知名之作。

尤其是那「阿伏爾的露台」是在莫奈的初期作品之中，表示發展期中的代表作，他那圓熟的技巧，是何等地自由而有深味。被陽光照着的露台，突出在花壇之中。一對男女依在面海的欄干旁邊，話，前面坐在椅上的男子，在看着微微波動的海上排列着的一列帆船，和溶化在空氣之中的汽船的煙。欄干旁邊的一桿旗幟，在隨風翻飛。

但莫奈在這畫上還沒有脫盡古典的傳統的作風。自從這畫以後，便漸漸由束縛中解放，分解光與色，以描寫複雜的海景，在提泊，托羅維爾，代郎奇維爾等海岸，地中海，北歐的海岸，作印像的描寫。

莫奈所不顧的古典傳統，由夏凡（Javanne）嗣續下去。在他的「海邊之少女」等的表現上，很顯著的可以看得出來，此作在一八七九年的沙龍出品，前面幾個少女，畫出豐富的白色的肌肉，在砂丘之後顯出一片碧海。馬奈雖也像雪朋那樣的着重描寫人物，但不像夏凡那樣描寫典型的人物，是在描寫各式各樣的人物的。夏凡的繪畫可說是一種詩。他的繪畫上帶有一種獨特的青味。

在近代畫家之間描寫海景的人，雷諾阿（Renior）是我們應當記得的。還有如後期印像派的秀拉（Surat），谷訶（Gogh）的「砂上之船」，高更（Tanguin）的泰依提島之岸等。而尤以高更的海景最爲奇特，青髮赤衣的女子，黃金色的肌肉，配着深藍色的海水，很容易使我們看了注目的。

至於現代畫家中描寫海景的，那是所在都有，最先我們便要想起王童更（Van Dongen）來，他用輕快的筆觸，表現海水浴場明快的趣味。和他有同樣作風的杜飛（Dufy）在他描寫的小舟，漣漪，和岸上的人物，有一種美的律動。

毛立斯·陀尼 (Maurice Denis) 綜合着種種的傾向，受了所謂「時代矛盾的……」的批評。他所描寫的海邊和誘惑的人物很多，是神話的幻想的東西。

他的作品，實際上是古典的，而形式是現代的。色彩溫和而技巧雄偉。在藍色或綠色的蔭中輝耀着薔薇色的肉體，那新鮮而帶微笑的調子，在光之中現出清澄的歡樂。

此外海的畫家，我們可以舉出馬蓋 (Marquet)，柯泰 (Cottet)，馬諦斯 (Matisse) 等。

五 法蘭西三大平民美術家

當一七八九年的大革命時爲最初的重要的轉換期的近代法蘭西畫界，在一八四八年的二月革命更給與第二顯著的革新的時機。和大革命之後當時流行的平民的社會思想並行着，根據於平民的趣味之新的繪畫也發生出來了。在一般藝術史上有自然主義的運動，在造形美術史上則有寫實主義的勃興。當時有力的美術批評家托雷說：「曾經爲了神和玉公的藝術已經過去了。現在大約是爲了平民的藝術發生的時期吧。」代表這新時代的作家有三人，那便是米勒(G. Francois Millet 1814—1875) 陀米埃(Honore Daubigny 1808—1879) 和柯爾培(Gustave Courbet 1819—1877) 三人。

一

陀米埃是漫畫界中的特拉克窪(Delaeroix)。史家有時看他爲浪漫主義運動的副產物。例如從他好取文學的題材這一點看起來，到底是帶有浪漫譯克風的。比之於將但丁，沙士比亞，拜倫的作品繪畫化的特拉克窪，和在塞爾彭泰斯，莫利愛兒，拉風歹奴的作品上求畫題的陀米埃，可說是

悲劇和喜劇上的趣味的不同，但都從文學上的一點上是相似的。然而從藝術家態度上說起來，他明明是新時代的產兒。因漫畫上諷刺路易·非立浦而過着六個月的牢獄生活，是最簡單的證明。他住在巴黎，最初以版畫描寫農奴河岸和街道景色，他以生花的妙筆描寫勞動者，洗衣女，女優，藝妓等種種的世相。在三等客車中抱着小孩的田舍男女，是他最好取的題材之一，這是誰也知道的。但是他的 Humour，不單只是風俗畫，更有很多富於奇智的諷刺畫表現出來。

再從陀米埃的繪畫的技巧方面研究起來，也帶有浪漫主義風的色彩。在石版畫上他的用筆的輕妙，在油畫上也可以看得出來。使用着大膽而力強的筆觸的他，用了素描一般地很少的筆致，表現出彫刻的肉感和輕逸的趣味。加強黑和白的描線的那種獨特的色彩的用法，也是非常有趣，從這些地方去認出特拉克窪的面影，決非困難的。最能代表他風俗上特有的飄逸的作品，恐怕要算那小幅的璫·吉訶德（Don quixote）了。只有一色的青空和茶褐色的丘陵作為背景，用白色輕妙的描線描寫着的瘦馬之上，滑稽的璫·吉訶德的姿身，像影畫一般的騎着。

然而他在法蘭西繪畫的歷史上所遺留下來的最美的傑作，是在莫利愛爾的喜劇上求得題材。現藏羅佛博物館的「Scipin和「Crispin」照着舞臺腳光的兩個狡猾男子的半身和舞臺背景的

一部份，畫着很大的型，照着脚光的桃色，和沈在陰影中的藍色，鮮明而柔和，形成很好看的透明的調和。當十七世紀華都（Antoine Watteau 1684—1721）所描寫的舞臺氣分，這裏使牠現代化了，而一點沒有失了那洗練的趣味。繪畫取入脚光這件事，始於陀米埃，至寶加（Dresser）而得其大成。他的油畫，究竟以即興的，應用石版畫的手法的小品比較的多。像這Crispin 和 Scapin 等，實在是最好的，品位很高的作品。有許多批評常有陀米埃和米寇郎琪羅（Michelangelo）類似之說，大文豪巴爾若克也說：『這位滑稽家，其皮膚之下，隱現着若干米寇郎琪羅的成分。』這比喻實在是最切當的。陀米埃的繪畫，表示着短刀直入的強力，這是誰也不得不定的。

二

米勒和柯洛（Corot）盧素（Roussseau）相同，是屬於一八三〇年代的風景畫家的一人，這是以當代畫家個人的關係爲主的看法。他們一派的作家，聚集在巴黎近郊巴比仲的森林中時，米勒也是這裏面中心人物的一人。但是從時代思潮上，題材的取法和趣味的傾向等爲主位看起來，他列入於四八年代的雰圍氣中，比較的自然。不消說，從時代思潮的方面作繪畫史上的考察，是有相當的危險的，但像米勒那樣地，其歷史的使命，主要是存在時代思潮的興味上，和純藝術的價值沒有何等

關係的地方，這樣的看法，事實上是最適當的。以畫家的技能這點上說起來，不過是二流三流的作家的米勒，但從代表四八年代的平民主義的運動並行着藝術上的現象上說起來，他是具有先覺者的使命的。而且在這一方面，給後代才能優秀的作家以很深的影響。以筋肉勞動者為題材而產生不少優秀作品的彫刻家廖尼愛（*Constantin Meunier*），描寫那包在高原透明的空氣中的牧人生活的意大利畫家塞岡梯尼（*Giovanni Segantini*），以及現代畫最偉大的始祖之一人的谷訶（*Vincent van Gogh*）等，都是受了米勒的影響。

生在農家的米勒，到了巴黎以後，最初入歷史畫家獨拉勞西的畫室，但不久專在美術館中過他的生活。一八四八年以前，他執迷於歷史畫和寫實畫之間。直到四八年，他在沙龍出品一幅描寫農民工作的繪畫〔*Vanneur*〕，這是他試作田園畫最初的作品。棄了他的所謂「有華彩的樣式」而轉換着新的傾向。而且那製作的年代，正是平民運動最成熟的一八四八年。這樣，米勒就產生了獨特的農民畫。於是那在世界非常有名的「拾穗者」和表示最徹底的寫實的傾向的「荷鋤的農人」繼續製作出來了。

文藝復興期以來北方畫家之中，特別描寫農民的風俗畫的畫家已經有了，尤其在十七世紀時

代的荷蘭，法郎特爾地方，頗多散見此種作品。但是，題材雖都是取農民的風俗，以前的作家和米勒之間，那取法是非常不同的。以前的畫家，大都是從都會人的立場好奇地去看農民的生活。因之他們的取法，大抵諧諷的描寫野人的風俗。但是米勒以農民的真實的友人，從農民的立場描寫他們的生
活。描寫農民的倫理，農民的宗教，和農民的抒情詩的米勒，他的取法當然是新的。在這裏有着米勒底歷史的意義，他自從四八年以來轉而為農民畫家，在暗中握着支配權，而成爲時代思潮中有力的權威者了。

三

由米勒開展的繪畫史上的新分野，更使其擴大，有征服法蘭西畫界的氣概者，爲柯爾培。在修學時代就最好荷蘭的畫風。一八四七年作荷蘭的旅行，他的代表作大都以鄉里的田舍生活爲題材，米勒和柯爾培之間，可以看出必然的繼承的跡。但是從他一面觀察起來，那性格正相反對的達維（Davy）和他之間，也可以看出興味很深的平行現象。立脚於一七八九年的大革命所生的共和政府，而主張古典主義的獨裁的達維，和活動於一八四八的二月革命以後的共和時代，徹底實現藝術上之平民主義的柯爾培——即使在藝術的信念上有不同處——有着若干共通的地方。

然而，在文化史的關係上這兩入雖非常的類似，而從藝術家的態度上說起來，其間卻有很大的懸殊。達維雖也並不缺少畫家的素質，但比之於柯爾培，則柯氏更是畫家中的畫家。他們雖都是和當時的政治有關係，而柯爾培的代表作，大都是在他鄉里的田舍中度着自適生活時製作的。想起這樣的事實，則可推知他具有充分的藝術家的性格。

一八四八年的革命起來以前，沙龍的審查，掌握在美術院會員之手，官學派的勢力，很有力地壓迫着新興的畫家們的。但到四八年革命以後，官學派的權勢同時也被奪去了，再設起新的審查機關。四八年到四九年，柯爾培送入許多的作品，其中最優的，是畫着等身大的四個男人圍着食桌的作品。那時的作品，使他的名譽增高，喚起畫界的注意，他自己也覺到那使命的所在。受了荷蘭繪畫的洗禮，而好取田園題材的他，從這時候起，每年回到鄉里，接近素樸的自然，而且描寫風景和狩獵和農夫等。其中最大的收穫，便是「埋葬」，是畫着等身大的數十個人物，取着橫長的構圖的作品，埋葬的地方是在廣漠寂寥的野邊，連着低丘圍以單調的自然。而會葬者的衣服的黑色，更增這自然的暗淡和單調。除了死者的親屬之外，集在墓穴周圍的人們的顏面，並無何等的表情，牧師只是在畫着自己的責任，儀式的無精神，自然的單調，色彩的暗淡，實是很好的調和。這畫的出品一八五〇年，和七年之後發

表的『馬丹·波娃麗』完全反映着共通的趣味。文學和美術這兩種的傑作，那表現的形式頗有類似之處，在藝術史上之意義也是同樣的。

但是柯爾培和當代社會思想結合的作品，以一八五〇所作的『石匠』可爲代表。這畫是描寫在鄉里的道旁每日工作着的勞働者的。柯爾培在這畫上，並不想宣傳甚麼社會思想，不過以他的藝術上的主義，是從平凡的環境中取求題材而已。不能和達維的共和政治讚美的繪畫同一視之。但是在趣味和興趣的一點上，和當時的思潮可以認出平行的現象。同一意味，在五七年的沙龍出品的『塞奴河畔之女』，描寫着疲於都會生活的兩個女子，也是平民主義的代表者。其他如描寫模特兒女子和社會思想家蒲魯東等作品，也是同一味。和平民運動有密切關係的柯爾培，一八四八年以來成爲共和黨員，反抗當時的帝政派。終於遭了失敗而逃身國外，客死在寂寞的異鄉。

六 近代繪畫的代表作

一 序論

大家都知道，在近代繪畫中，有許多不同的傾向或流派，而在那傾向或流派中，又有許多性格不同的作家。現在我們要敘述那些作品之先，所應當知道的，是通過那無數的作品，將那上面所表現的歸納於大別的幾種範疇之內的事情。這樣當然不過是便利上的問題。但是因此關於本質和特質的關係——換言之即繪畫的普遍的美和個別的美的連繫，可以使我們得着很清楚的觀念。

這種範疇的定法因各人而有各種的意見，但在這裏不是十分重要的問題。現在我們假定大別為先天主義和後天主教兩種。

所謂先天主義（A Priorisme）者，譬如一個作家當產生一件作品之前，對於繪畫上已經定着預定的條件的。所謂後天主教者，縱然那作家也有預定的條件，但當產生一件作品時，經驗到一種強烈的感動，因而就超越了預定的條件的界限，而產生出新的表現的作品。

近代的藝術不絕地開展着新的局面，是以後天主教為主的。但是這新的局面，為着作為一種征

服而使其保有，常常藉了先天主義的助力的地方很多。所以立脚於繪畫的本質上的時候，先天主義決不可以排斥，同時，逸出了那範圍，即使後天主義也決不足讚賞的。要之，這兩種雖有着相反的性質，却因了相互的補助而得能形成很大的進展的步伐。

如此：近代藝術由了這兩種的力量，而形成到現在為止的推移。而在那裏所產出來的作品，更可大別爲兩種的表現。我們再假定名之曰考案的形成和感動的形成。

所謂考案的形成 (Confirmation conceptive) 是由那種以亞波羅型 (Apollonian type) 爲主的，富於理性的，有聰明的素質的作家所作成的東西，他們是在仔細地考量着對於自然所給與的深深的感動如何可作正常的傳達，依據了從一種真實的感動所生出來的法則以產生作品。

所謂感動的形成 (Confirmation emotive) 是由那種以提奧尼索斯型 (Dionysian type) 爲主的，饒於感情，具有矯激的性情的作家所作成的東西，他們像是極度地表現那強的感動般的，用了超脫一切羈絆的奔放的態度以產生作品的。此等的區別，不待言是從作家本來的個性及其信念而出發的。

二 恩格爾的「大奧達列斯克」

恩格爾 (Engel) 在近代最是亞波羅型的作家。以古典派的代表作家的他的作品，是表示着考案的形成最高的境地，但他不被束縛於繪畫的豫定條件的證據，看了這裏所舉出的「大奧達列克斯」(一八一四年作)發表時引起囂囂的世評這件事便可以知道。

現在我們看起來覺得很優美而自然的，但當時的批評家以爲此作品是如何地奇怪而不合道理。Kenalty 醫生檢點這女子的體軀說：『只有三根多餘的脊椎骨。』也有人說腕的下面畫着乳房是不自然的。更有說恩格爾爲「街奇者」。爲哥鐵克(野蠻藝術的意思)種種非難，無所不至。

但是恩格爾是想到比較求那解剖學的正確還更重要的事。那便是繪畫上的真實。換言之，便是畫家真實地表現他的深深的感動。這畫的美，並不是如何將那女子優美的體軀自然的地表現着的，而且更有錯誤的地方。這畫第一是有形的對比。對比是決定形的美的。沿着女體的左側從腋下到臂部的緩緩的大弧線，和屈折着的下肢作成鈍角而看出直線。無論對於那些理解或不理解，凡是看的人，在這畫上感到何等美的變化，便是因此。換言之，在我們意識表面上之前，在我們的靈魂之底裏已經承認的了。

這畫還有形的美的對照。那便是女的乳房，兩腫和冠物的小弧線。若是從不自然的方面說，將腕

下所見的乳房除了再看看，那麼冠物和踵的距離就太遠了，如此則美的形的對照便像中斷了似的。圍着女體的添加物（Accessoire）的配置，也有着很好的均衡。向着左下的褥墊，寶石之類的錯綜着的形的配合，向右上的窗帷的襞及其模樣，在畫面上放着略略同量的重量。畫，是像天平秤一般的東西。一方過重則一方太輕，就給觀者以不安之感。畫面上常是平均而變化的時候，那畫便能獲得穩靜和變化的美。

恩格爾的作品，確實地具有幾何學的構成和數學的考量這一點，可以說他爲立體派的先驅。但他沒有立體派那樣地露骨，因爲那種構成或考量，是穿了優美的「自然的外衣」的。給嚴密的構成被以生動的自然的外衣，這本來是適於古典派之名的這位大家的特長。

恩格爾的這種表現，不消說是由他自身的個性而來的。他熱愛自然。於卓絕的造形家的感動上表現出來的潑刺的外貌，同時捉住了橫過那底裏的真實的法則。『去愛真，因爲真亦是美。』『爲繪畫的最大的對象的美，能够在自然之中看出來的。』這些話都可作爲充分的證據。但是我們還應當觀察到他所生的時代影響到他的事情。他所生的時代，是近於貴族的專制主義終結的時代。十八世紀的戲劇的絢爛的場面，一轉而突進於深刻的生的現實的時代。盧騷的『反於自然』的呼聲，已經

響徹人們的耳朵了；法蘭西之外，從自然科學出發的大哲康德，爲着要尋究到那根底，肯定了規律人類間的最高規範的絕對我。這樣的時代只有藝術落在後面，並不是貪懶的原故，是代替了十八世紀的畫家而真實地把握着自然的本體的達維（David），立在新時代的先頭的原故。

但是像革命時代的政界的大人物一意模倣羅馬的一般，達維也是交互地看着生人模特兒和古代彫刻的石膏複製，於是不得不在他自身所立的先天主義上受了桎梏。恩格爾從他的老師達維傳得這種趣味是無可爭辯的。但那是在美的體制和純粹地造形的表現法上。因此他雖以古代彫刻作爲精神發展的一範例，而並不以那些爲模倣的對象，加之他對於自然頗有生氣勃勃的感動，於外貌的美與現實的細緻頗有執着。因爲這原故，他的作品的一部分又被人非難爲有「淫佚性」的。在這一點，我却認爲超於達維的地方。事實上，在他的作品上所表現的，顯明地是代表考案的形成的東西，但從那裏可以認出他是在引導着有感動的形成的後人的作品的事來。

三 特拉克窪的『沙爾達那罷魯之死』

『古典派和浪漫派。拉西依奴對沙士比亞，在這裏完全是戰鬥着的。相對峙的希臘人和敘里亞人，他們混亂的戰爭使時代進步』Jan Cocteau說。

從十九世紀初頭到中葉，在法國畫壇上也有這樣激烈的戰爭，已經是人人所知道了的吧。這一方面的首領恩格爾，是亞波羅型的典型的作家，現在另一方面的首領特拉克窪（Delaunay）正是 Dionysischer 型的，一前一後的在當時的畫壇上表現着，互相拮抗，大有二分天下，各領其半的偉觀，正是近代畫史上極好的對照。

沒有原來的作品，要傳達特拉克窪的妙味是不可能的，但是一般的評家史家常是一致地說『恩格爾長於素描而拙於色彩，特拉克窪恰恰是他的反面』的意思，依最近的皮西爾（Pissarro）所闡明的，不過是淺薄的雷同的看法。實在恩格爾的色彩常是穩靜而新鮮的，同時特拉克窪向素描，雖不正確而有躍動的力。看這裏所舉出的『沙爾達那罷魯之死』便可以了解『沙爾達那罷魯之死』是從拜倫的劇詩中暗示的東西，是描寫那阿細利亞第一王朝的最後君主，尼尼依夫的主權者的悲壯的最後。極盡絢爛的阿細利亞王朝的繁華，一朝化為幻夢；謀反者之羣劫取金銀珠玉，包圍着莊麗的宮殿。在積薪成山上面的寢床上，沙爾達那罷魯橫着身體，命令廷臣和侍從等，刺殺他的妻妾扈從以至愛馬愛犬等。他們在生前服從着他，到死後也還是跟了他去的。寵姬罷克托里亞自縊於廊柱而死。侍從培里亞就在薪上放火，自己投身到那裏而去。

特拉克窪完全表現這慘烈的情景，刻苦了六個月才完成這老大的作品，但是我們太感動於拜倫而忘記特拉克窪是不可以的。爲什麼原故！因爲從關於拜倫的預備知識離開，在那裏便剩了純粹的造型的感動，於是才可以說到特拉克窪的真價。

『用了色彩描寫沙翁的事是他的缺點』這是特拉克窪的崇拜者塞尙說的。在完全浪漫主義者的特拉克窪，這個缺點是難否認的。但一方有着畫家的絕大的天賦的他的作品，能補此短所而有餘。他的特長是題材的戲曲味，更能看出純粹地造型的 *Dramatism*。這種 *Dramatism* 經過了陀米埃與梵·谷訶而形成現代繪畫一方面的特質。『沙爾達那罷魯之死』便是好例。這作品經過特拉克窪死後六十年的一九二一年八月，遠遲於他的其他傑作而入魯佛博物館，但我們看到這幅作品，沒有功夫去問取材的如何，便駭目於那色彩和明暗的放膽的布置了。

在薪的山上放着的沙爾達那罷魯的寢床，鋪滿了朱色的被褥在燒着的各種寶物的背後飛騰着的暗澹的煙中隱見的樓閣，瀕死的女體的蒼白的真珠色，用了極度強烈的色彩與明暗的對比，即使一點也不知道沙爾達那罷魯是什麼的人，一看見了已經覺得異常的感激。而看到這畫的描形和構成也是很好。比之於恩格爾雖然缺少周密的考慮和均齊，但在畫面下過半差不多沒有隙間，藉了

錯綜的物象，恰好表現出動亂的感覺。這畫的中心不消說在左上端的沙爾達那罷魯。所以一切的運動都有集中之勢而且是奔放地躍動的地向着他。這奔放躍動的運動，依着施於劃分人物體軀的線及衣服什器的外廓線的波狀線的反覆，而加以一種律動。但那種運動並未缺少統一，不消說因為雖然依了這波狀線的反覆，而每一個轄於大體的平行的構成之中。那正當的生動的素描，便是構成。畢竟所謂線者，不單單作為物體終了了的境界線而用的，寧是暗示那姿勢與運動，綜合着那些，為了作成大的交響樂的效果而用的。

這畫的每一物象的外廓，那種線自何處起至何處止，是像火焰一般地在搖着，而且指着畫面的某一方面，有無限繼續之勢。焰一般的畫！這是形容特拉克窪的藝術的恰好的話。

四 柯洛的『少女』

在前面兩節內我舉出恩格爾和特拉克窪，以明瞭屬於亞波羅型的作家和屬於提奧尼索斯型的作家的區別。年代稍降，我們也可以看出和那同樣的對照來。那便是柯洛（Corot）和陀米埃（Dumier）。但是，恩格爾和特拉克窪的不同，就是古典派與浪漫派的不同，而柯洛和陀米埃的不同，寧可說是屬於同流的兩個作家，純粹是個性的不同。這是為什麼原故呢，因為柯洛和陀米埃，同是信

奉由特拉克涅的系統中浪漫派一支流的自然主義的作家。

近代繪畫史上的所謂自然主義，大抵是指一八三〇年派的盧素和米勒等風景畫家的。但是這裏的所謂自然派，是立在稍爲廣義的解釋之上的。那是位在超現實的浪漫和即現實的寫實派的中間的。便是比較浪漫派尊重現實，而比較寫實派却對於現實有詠嘆感激的態度的作家之總稱。柯洛和陀米埃在這一點確係自然派作家的雙璧，而同時發揮各人相異的特質，可說是表示着絕好的對照。

柯洛以一八三〇年派的錚錚的作家，被數爲近代風景畫的開祖的一人。不但如此，在他生前就被人評爲『巧於風景而拙於人物』，直到最近才糾正了這個誤評。Thote說：『在近年有兩種重要的發見，即 Jourdain 和人物畫家柯洛。』皮西爾也將柯洛的作品置人物畫於第一位。爲什麼原故曾經被評爲拙劣的柯洛的人物畫，到了近來才認出牠的價值？不消說這不單是時代好尚不同。他的人物畫雖然沒有熟練和巧妙，但他是脫離了習套的構圖和手法，而有非常素朴的明晰的表現。屬於亞坡羅型的作家的柯洛的作品，是像皮西爾所說的全然是依據計量和法則和理性而成功的。而這計量法則和理性即洛托（Thote）之所謂『不時的衝擊』——就是他爲着直截地

傳出直而着自然所受的強烈的感動，而最有效地在努力着。柯洛的作品在作家的聰明的素質這點上，確是屬於和達維，恩格爾同型的，但沒有達維那樣的乾燥，在那渾然這一點上有時凌駕恩格爾之上。

這裏所舉出來的『少女』雖不是特別的大作，但在簡明自由的一點上，充分地含有人物畫的特色。大概是一八七〇年時候的作品。雖不求特別複雜的佈置和構成，只畫着一個少女的像。但反有不盡的妙味。這畫的美是一種紀念碑的美，單純，偉大，而且是崇高的。雖不是左右雙稱的，但少女的兩腕，構成了這畫面金字塔形的各一邊。那是一見並無他奇那樣的明瞭。但是我們看了此畫立即感到容積之大。接着那穩靜而生動的明暗，更使我們感到一種容積之感。柯洛獨特的冷泠的灰色調，因為這明暗的統一而有力。加之，這充分的對照和照應，用得巧而自然。畫而之右，在背景上所引的水平線，是在照應着前面女的胸體和靠着四角的台，是在體現着後面的，一切都是穩靜而永續的，而且其中有一脈詩情之流，（造形的地說起來，即線條與明暗的反覆，給與連續的印象的一種律動，）所以在這畫上有一種牧歌的趣味，在含蓄着單純的永續的而且是詩意的一點，特郎和僻卡索的近作上，也可以看出這特質來。從這樣看起來，嘗以『拙劣』一語而蔽去柯洛的真價者，在這新的形容之下

復活了，這是誰也不能否認的吧。人物畫家柯洛，正可以說是新古典派的先驅者。

五 陀米埃的『酒徒』

柯洛的作品若是牧歌的，則陀米埃是戲劇的。這並不是由兩者所取的題材的不同而說，是根據那作品內面的作家自身固有的情調而言。但陀米埃的作品之戲劇的，和特拉克窪作品上的所謂戲劇的，其意義上多少有點不同。特拉克窪於人生悲劇的數奇的場面有強烈的感動。但那感動離不了傳奇的文學的始終是唯美主義的立場，而陀米埃則更深徹於諷刺（Humourism）的奧底。

陀米埃（Honoré Daubigny 1808—1879）最初以諷刺畫家立身，向着政治社會的各方面所看出的缺陷投以辛辣的譏刺，以致蒙筆禍而下獄。晚年他嫌漫畫事業（Journalism）的淺薄而委身於純粹的畫作，但其胸中鬱積正義人道之念至死不滅。這是在他作品上明白地表現出來的。A. L. Lenoir 在所作關於十九世紀大家的調色板（Palette）的著書之中這樣的說：『由那溶合着的彩料所作出來的不可思議的效果，我們早就稍稍了解陀米埃的性格了吧。混了赤的白色占據調色板的一半。依着明的色調表出像看見人工的火一般的精神……依據此等考案，使我們想起那樣地知道給與人人本當的教訓的深酷的諷刺家的心和言語。這不只是色彩，在描寫和構圖等一切的方法』

面所表現的也可以這樣說。豐泰那斯說：『有特異的狂激的主義的寫實家。深刻的，但是在色調上完全和特拉克窪不同的敏感色彩家。從恩格爾的組織盡量遠離的一種組織，誰也不能勝過的素描家。』

劇的感動的陀米埃底素質，在這『酒徒』上最能表現出來。原畫是墨，青與朱的強調的對照的水彩。年代雖不明白，從其回熟的手法上說，恐怕不是一八七〇年以前的東西。陀米埃也如柯洛那樣優於明暗之效果的作家。而且在彫刻的趣致上具有一層強味。看那舉着酒杯在唱歌的中央的人物，以及圍在那裏的二三人物的顯出，都是很好。但那是沒有像柯洛的穩靜，却是更有動搖之感。因為陀米埃的骨描，比起物體的構成，寧是於傳達運動上有着特長。所以那些完全是由波狀線成立的。恰恰像在證明『自然之中沒有直線』般的。只是應當注意，那些波狀線，依着大小張弛的量與質，給與適當的變化和對照，這樣的作風，常常補救他作品的蕪雜與單調。祇要仔細地檢討那劃分人物的顏面的線狀好了。那是完全由各種不同的動作的線狀所成的，在那裏一個習套的反覆也看不見吧。這與其說是陀米埃用充分的考慮所得的結果，寧說是從突然的感動中自然成功的，比較得當。在這裏是表示着 *Divinischer* 型作家的特徵。而且這是使他成爲野獸派先驅者的原因。

六 柯爾培的『埋葬』

着重形和色彩的構圖的美，對於對象中的事件的興味不得為有多大的意義，根據於所謂繪畫之純粹的造形的素質的畫家，也可大別為二種類。其一，從造形的法則出發而突進自然的，以前的畫家如拉飛耳（Raphaël）、坡桑（Toussain）等均屬於此，現在還有一種，從自然出發而達到法則的，十七世紀的荷蘭畫家及勞郎（Louffin）等屬之，更有最初所述的恩格爾屬於前者，而這裏所要說的柯爾培（Courbet）是屬於後者的。這兩者的態度，簡單地說起來，前者是演繹的，後者是歸納的。不過近代畫家的恩格爾，於法則內始終有生動的感動，他的畫總是立在構成法則之上，而有時像看出赤裸裸的自然般的意志在活動着。因此從一面看來，柯爾培的寫實主義，已經由恩格爾長了萌芽，經過了柯洛和陀米埃等的自然派畫家，而達到了生長之域了。恩格爾說：『自然給與這青年人以最珍貴的賜物，』於此點是有着深長的意味。

柯爾培（Gustave Courbet 1819—1877）生於法國白郎西·孔德縣的奧爾讓，其強健的體魄，和一點不含感傷主義的剛強的性格，是有所謂『山嶽民』的濃厚的特徵。所以他的藝術，也有着照樣表現出從他自身實在感得來的東西的特長，尤其像梅景鳩（Meizinger）所說般的：『為

着捉住真的關係不知道應當犧牲幾多的外觀，也沒有何等知識的考察，他的網膜，容受着傳達於他的一切』這一點，他所主張的寫實主義，難給以全部的承認。所以恰恰像看見從山裏掘出來的鑽石一般，他照樣羅列出從現實獲來的材料這一點，他的作品，固難許有全部完璧之處。但是從一方面想起來，他的作品，不加以何等入爲的解釋和淺薄的詠嘆，就是那樣反映出率直的，無嫌味的，豪邁的他的氣魄。不特此也，那種優良的作品，屢屢因了他無偽的感動，不期而達到繪畫的真實的法則。最好的例，就是這裏所要說的『埋葬』（一八五〇年作）

這是他盡量實際的地描寫在他的鄉里奧聖拿的埋葬式的東西。這裏所表示的僧侶和會葬者，都是以他的鄉里中的知己和親近者作模特兒的。掘墓穴的人夫，在待着僧侶祈禱完畢後的構埋。對於死者難斷愛着而以手巾覆顏，或含淚舉眼的男女——但是在那些人物的背後，却感到於人世的大事件也如日常茶飯般處理的作家的冷酷之眼。不見得十分的美，也無高尚氣的田舍的男女之一羣，作家於這些除提供實在的美以外，再沒有描寫那空想的美。此畫自一度公表以來，或誹難爲『卑俗』，或賞讚爲『有真實性』，主要的都是關於這一點。

洛托在他『最初的羅佛訪問』之中，關於第十七世紀法國畫家勞郎的農夫的畫有如次之言：

「他們不做平常以外的事，畫家在表現他們最日常的態度，也沒有使情景劇曲化的舉止。於水平線上只有垂直線。」不只在題材上，也不只在手法上，徹視着實在從那裏學得絕對的法則，這一點勞郎正是柯爾培的先驅者。因此這幾句話，尤其是看到「埋葬」般的作品的時候，很可以照樣移用過來的。依着占據差不多畫面全部的羣集，而作成垂直平行的節奏，和這個相對照，作為畫面構成的容格的，是背景的丘陵，和空中流着的橫雲的水平平行的節奏。所以這畫是穩靜的，並重的，避去單調，部分的地置着弧線和斜線雖有不少，但却並不破壞垂直平行的構成。實際上那「死的情景」頗有造形的表現，像以黑與灰色作為基調的色彩，是能助成這樣的表現，而用在僧職員的法衣上的少些朱色——如同在線條上的弧線和斜線——是為着避去那單調。在恩格爾一度看到的微妙地結合着的先天的法則和後天的感動，到了柯爾培再現出來。

七 莫奈的「風景」

柯爾培的寫實主義，從繪畫上所負擔着的「文學的構想」的桎梏中解放出來，而向着一點也沒有成心地接近「赤裸裸的自然」的近代畫運動揭起炬火。但是不加何等知識的考察，將所看見的東西照樣描寫的他的態度，使他成為「視覺經驗的奴隸」。自然，是以我們的眼所看見的自然，而

且這由藝術的方法再現出來的時候，是應當基於作家的個性而施以適當的取捨選擇。『藝術是通過個性所看見的自然，』從這樣的立場出發的，便是印象派。不消說那外的技巧上的問題，到了柯爾培時代，便排斥一般墨守着的畫室的光線，立脚於當時漸漸得勢的科學的理論之上，實際地描寫外光之下所見的自然了，但是在現畫壇上成爲一句總語的所謂『變形』(Deformation)者，實以印象派最着先鞭。

所謂變形者，便是在繪畫或彫刻上再現着通過我們的視覺經驗而信爲一種客觀的實在之自然的形象，那是爲了造形藝術之質料的關係上當然應守的法則，又因爲須有效地傳達我們的思索或感動的必要，而省略是等形象的某一部分，或者誇張，或者全然變形着表現的東西。不消說在印象派以前，恩格爾，特拉克塞，柯洛，陀米埃等，也頗高明地試作變形的。但是在新的方式上追究着這變形而劃一新時代的東西，實以印象派作嚆矢。他們的東西在現在看起來當然也充滿着破綻，但至少破壞了對於物體的固有形固有色的概念，而立脚於新的感覺上創始光與色的藝術這一點，他們的功績是值得牢記着的。

克羅特·莫奈 (Claude Monet 1840—1927) 是最初研究這『光與色之藝術』的人，在他

那博大的氣魄和自由的表現上，實足爲印象派畫家中之冠，這裏所要說的『風景』雖不明其製作年代，但從圓熟的作風上推察，是在他最盛期中的作品可無疑的。那是描寫巴黎郊外有名的阿爾象托幽的風景，畫中所示的是塞奴河之一角。從構圖上看起來，這畫的價值不見得怎樣高。那美不消說便是充滿着光的鮮明的色彩，除此以外還有躍動的筆致。遠景的列樹和屋，浮在水面的帆船，前景的草叢，因爲這種筆致，不僅沒有給與清楚之形，而破壞了形與形的界限，互相反襯着而呈流動的自由之趣。

沒有清楚的形這件事，常常是成爲莫奈和其他印象派畫家的長所，同時也是他們的缺點。莫奈的畫，在美的補色關係上，交互地並置着互相映發純粹色彩的筆觸，在我們的胸中感到一種律動的愉快。但是這種美，這種愉快，因爲沒有立腳在確實的造形的構成之上，恰恰有如看海市蜃樓一般的感覺。總之，因爲太沒有感覺的地銳敏的思索的重味，所以稍稍缺乏恆久性。但是，我們還應當這樣的思想，莫奈所生的時代，又其時代所給與他的使命，較之無論什麼，最先是在盡量解放近代人的官能。因此，縱使破壞以前繪畫上所有的美點之一，但使其領域一度擴大。這是爲什麼原故？因爲那時候舊來的繪畫的美的鑛脈已經掘盡了，當他爲着要發掘無限的新的鑛脈，不得不打入最初的鶴嘴。

八 秀拉的『街頭喜劇』

前項所說的現代藝術之重要的特質所謂變形，是以印象派爲嚆矢。但如洛脫所說：『純粹印象派的理想，是無節度的素朴。』換言之，他們以天真的態度對於自然——『像鳥兒歌唱一般的作畫』——爲藝術的第一義。所謂排斥一切先入的偏見，這當然是不錯的。但是藝術對於自然更須在我們的感動和思索之下表現出來的，所以單只是天真，不能說就完事了。印象派在繪畫上確是劃一時代的，但沒有立在確固的理論的基礎上却是牠的弱點。補救這缺點的是新印象派。印象派使用明豔的調色板，確有很好的功績。但是他們沒有引用法式，所以從這鮮明的調色版不能引出相當的效果。要引出相當的效果，須避去色彩相互間的混合，取了用白色去加減濃淡的程度，畫布上交互地並置着純粹的色彩的點，隔着某一距離眺望，藉着錯覺而看出美的混合的方法。這就是用了藉視覺的混合以代替色素的混合。——以上係西涅克（*Sinclair*）所唱的新印象派的大要。這新印象主義，是從一八八六年第八回印象派展覽會所出品的秀拉（*Seurat 1858—1891*）的大作日曜日這畫而發見的。所以秀拉可稱爲新印象主義的創始者。而且他的功績不單祇限於此。立體派，未來派，新古典派，等現代藝術的傾向，多少是受了秀拉的藝術的暗示。

『街頭喜劇』是九十年代之作，與『亂舞競馬』等，同被視爲此夭折的天才作家的少數作品中的代表作。祭日的巴黎街頭，搭着怪異的小屋，用了刺激的樂音和搖動的姿勢以招徠客人，是描寫着那種情景的作品。比之於其他的作品在再現新鮮的外光的效果者，則『亂舞』此畫是在強調着幻奇的人工的光線的效果，這是值得注意的。Lucas (Quimper) 批評此畫謂：『在濃重的紫和青的調子中，輝耀着不可思議的白和朱，』語雖短而頗足以形容他的色彩效果的特異。上面所揭載的『街頭喜劇』，暗的地方，是表現夜間暖處的紫紺的暗赤色，明的地方，是表現瓦絲的白光的橙和朱的眩耀的效果。對於色彩，秀拉的複雜的考案，其結果達到這樣統一的單純的境地。但是這畫的趣味，不祇在色彩上。

前述柯爾培的『埋葬』，謂其構圖因由垂直平行而成，所以有穩靜和莊重之趣。此畫亦用垂直平行線，但是柯爾培作品太重客觀的實在。所以總像整塊的鑽石一般，而秀拉的這畫，恰像優秀的工匠，將自然得來的木石，用了斧鑿作成美好的建築一般。他從自然得來的材料，加以十分的精練之後，達到一種優秀的構成。而且又不像柯爾培那樣材料的羅列。總之，爲了繪畫的真實，有着秀拉自身的腦裏變形和再造了的形和構成。讀者試仔細地檢點圖中的一個形一條線便得了。就是在那裏布置着的一條弧線一個方形，對於全局也是分擔着某種重要的責任的。從自然取來的材料，以人間的創

作改造之——這是秀拉的企圖。這便是秀拉之所以能列入於大先覺者中的原故。

九 雷諾阿的『化裝』

現代的藝術，不是再現自然的藝術，是表現人間的感動乃至思索的藝術。總之，不是正確地報告所看見的，是真實地報告感動的一切。而且那表現的形式，不是說明的而常是感動的。換言之，不是羅列的，而是構成的，這可以說是不論何種傾向的共通的特徵。所以『構成的』與否，是成爲決定那藝術和藝術家是否是『現代的』的標準。傾向於這種構成的藝術家的總稱，在法國的藝術界名爲『構成派』。勞托曾舉出在這構成主義的現代藝術的主潮中作爲先驅者的大家，有秀拉，雷諾阿，塞尚三人。雷諾阿（Renoir，1841—1919）之足以入於這偉大的先驅者的道程中，是在一八八五以後的事。

尤其像奧爾塔·巴契的話：『即使雷諾阿在一八七五年停止作畫，他還是可以列入法國的大家之間。』這的確是事實。爲什麼呢？因爲他在這一年爲止，可說爲他一生的傑作的『阿爾柴里風俗的巴黎婦人』及『包廂』等，已經製作出來了。他藉了此等作品，被入於法國大家之列，這是無疑的。但是若照此評家所說，那不過是成爲印象派畫家中的卓越的色彩家，使我們記憶到一個追求着易

消的美夢的作家而已。雷諾阿此後十年，雖傑作迭出。而對於印象主義的不滿，已不可隱蔽的了。於是在摸索與追求的幾年之後，開始實現出來的，是表示雷諾阿一生重要轉機的水浴的女子。這作品於色彩以外，更捉住了形與構圖的真實的要素這一點，是值得注目的。這樣的變化，其遠因是成於當他在一八七五年時候，在羅佛博物館描寫特拉克窪的『猶太之婚姻』之際，對於那懸掛在鄰近的恩格爾的『黎維安爾夫人像』不知不覺而起的感動。

這裏所揭載的『化裝』是形成這種重要的轉機，在纖麗巧緻的作品續出中，最放異彩的時期。此時期的雷諾阿，還不能看出已達到完備之域。但在那裏，形與構圖；色彩與明暗，一點也不害其本質，也不互相反撥，而形成相抱相撥的渾然的美。恐怕雷諾阿已很能知道這種畫的要素的各個，不害其他而能發揮其能力的界限了吧。在爲着捉住形而犧牲色彩，爲着捕住色彩而犧牲明暗那樣的近代畫家之中，這樣的作品，是表示一種異例的。寫到這裏，這化裝的美，不說也可以明白了。這裏只簡單地指出要處：第一是此畫能巧妙地取得形的均衡。作爲附加物放在向左下隅的帽子的構造，恰恰和中央的女子的肩，和替人梳髮女子的顏面的重合，恰恰和那相應，向右手的樹幹，那曲的構造，恰恰和中央的女子的左脚的輪廓相照應。第二是有骨描的柔和的圓味。這是有學恩格爾的痕跡。恩格爾的素

描，在輪廓細的某部分，加以長的弧線，同時，那物象能顯出有立體的圓味般的錯覺。看到這女子的右肩和左腕便可以知道。還有此畫除了表示物的凹凸以外，大部分的明暗都省略了，却反而是彫刻的效果，雖非常的美，但不刺激，相反之度亦不太低，却有穩靜而新鮮的色彩。特附帶說明之。

印象派所失去的形及其組織的結合——即構圖，這樣，由秀拉、雷諾阿，及下面所述的塞尚而收回了。從此更進而達到新的解決，這是須委諸現代畫家之手的。

一〇 塞尚的『維克托阿爾山』

現在要說到三大建設者中的最大的，被視為現代諸派所由來的分水嶺的保羅·塞尚(Paul Cezanne 1839—1906)了。這畫是描寫他的生誕地，也是他的終老之地的法國博羅望斯的愛克斯村郊外數里的地方維克托阿爾山的眺望。製作年時大約是一八八五年的時候，不僅是恰好可以看到他圓熟期的手法的作品，而且可說是他風景畫中第一等的作品。

看到這畫，第一使我們感到他不愧為被稱作『構成主義的先覺者』那構圖一點也不寬弛的，確感到變化和照應及自然的偉大。推開前景的松枝，從其間現出維克托阿爾山的悠然的容姿。那一方平穩地，一方刻着幾條美的弧線，而且從全體論，在畫的主要部分安放着的大的波動。在中景上所看見

的家屋，樹木，橋梁等，都是占着恰好的位置，從形上說，成爲此畫的韻腳。那畫成宛如波斯唐艸模樣的緩急自在的弧線，而且形成一種波動和旋迴運動的此畫上部的松枝，都是非常的美。淺藍的天空和山，黃色的麥田，點綴在那中間的鮮綠的樹木，這種美的律動，使我們的胸中刻着一種初夏南歐的浩蕩之感。那效果是決定的。不僅如此；在那裏，我們對於自然的廣大與悠久，不是受了一種「不意的衝擊」而感到人間的驚奇嗎？

從印象主義出發，學得觀察「赤裸裸的自然」的塞尚，不滿足於單只追求易變的印象，而從易變的自然之裏悟到恆久的法則，於是便追究這造形的韻律之極致。那是由這「維克托阿爾山」一畫可以證明的。這裏所示的波動和旋迴運動，是根據於和星的運行，血液的循環，重心等自然的法則同樣的法則而成立的。畢竟藝術的法規和自然的法則並無兩樣，藝術除了根據於自然的法則表現人間的個性以外沒有別的了。

塞尚這樣從感覺的印象主義出發，爲着要達到他自身所說的「像美術館的藝術般的，何等恆久而堅固的藝術」便達到了思索的構成主義。這事在一面他介在印象派和構成的藝術之間，結果在他的藝術上有了某種的矛盾和破綻，但一面以藝術家的他的素質的偉大，使他擁有着這樣的矛

盾和破綻，而且反因此給後來的藝術家提拱着解決造型藝術的種種的要素的無數問題。

無論如何，在現代爲先驅的大藝術家的他，和秀拉，雷諾阿同是給與我們無限的教訓。從別的立場看起來，秀拉和雷諾阿比較他爲完成的作家。但是，因爲那完成，就不能達到塞尚那樣的偉大而突破某種的境界線。

一一 谷訶的『羅馬人墓地』

依後天主義展開新的局面來的十九世紀的藝術，到了印象派的感覺偏重主義便窮盡了。這是因爲忘記所謂『由感覺而訴諸精神』的藝術本來的使命。所以他們的表現，確是新鮮的，但同時還不免是不決定的。到了弊竇之極處，就不得不起反動了。這樣，秀拉，雷諾阿，塞尚從印象主義出發，而做了二十世紀藝術主潮的反印象主義的先驅者。除了他們以外，更有『利用印象派的發見，表現作家個人的稟性』的所謂後期印象派的畫家。關於後期印象派這名稱和範圍，根據美術史家乃至批評家而不同其見解。大概英美人取了廣的意義，包含印象派以後一切的流派——例如立體派，未來派，以及德國的青騎士派。在法國則用狹的意義，到新印象派以後的野獸派的運動起來爲止，凡是屬於此傾向的作家們的總稱。這裏大體是採取法國的意見。這後期印象派的先導者的一人，便是梵·谷

詞 (van Gogh)

他從荷蘭出來，眩惑於印象派的光輝的藝術，是在一八八六年。但從他的性格上說來，從那藝術的素質上說來，是直情徑行的，作真實表現的他，當然不能止於印象派的境地。一八八八年二月，憧憬於太陽之鄉土，到艾羅地方去的時候，他已經從印象派踏出一步了。而在一八九〇年七年自殺以前，不足兩年的中間，差不多已達到了爛熟期。

他的藝術不像秀拉和塞尚，絲毫也沒有考案的形成。那是屬於從特拉克窪和陀米埃的系統，純然是感動的形成。他具有後天的素質和印象派血脈相通，但印象派的許多作品，只是給我們以快樂的感動，而谷詞的色彩和構圖，使看的人起強烈的衝動。從特拉克窪出發的戲劇化 *Dramatism*，經過陀米埃，到了他達於極峯。可惜他的素質，是所謂『意有餘而力不足』，缺少周到的考慮，所以從現在看起來，他全部的作品，很少有完整的，但他那制作動機的緊張，是其他作家所不能追從的。我們在他的作品上，可以看出那種激烈和不統一之間，藏着可驚的偉大的空間觀念。

這裏舉例的作品，是在一八八八年秋，他在艾羅的逆旅中描寫那街頭古代羅馬人的墳域，是屬於他作品中比較穩健的東西，而仍不失躍動的情神。橙和朱的夾樹分立着，淡青色的天空上浮着薄

雲，縱橫散佈着的黃紫色的落葉之間，排列着白色的石棺，不特色彩有生動的效果，這畫還依了極端的形的構成和誇張的遠近法，暗示着自然的廣大。道路之一側，通過並着的石棺的上邊，差不多近於水平的一線，使畫面上部廣闊，下面狹小，因此這畫所表現的景色，看起來稍稍有右傾的模樣，但仍不失安定之感，因為藉了樹幹的垂直線，保持着一種重心的關係。更有那樹和地面的大，比之於家屋和點景人物的極小的表現，也很能幫助形上的效果，而由這家屋和人物所表示的三個小的團塊，爲了防止畫面的分割，其配置極爲適宜，也是很可注意的。

尤其這樣的佈置，並不是豫先費了精密的考慮而成的。是出於自發的。而且由此我們可以曉得人間的造形的感動和繪畫的本質的美的密接關係。洞察了這重要契機，在那裏提出了許多可研究的事情。所以，現在我們應解決的問題，是在如何使無意識地的感到的本質的美，導於確然的意識之上。

一一一 亨利·羅梭的『兔』

像前面所說，塞尚，秀拉，雷諾阿等，是從印象派出發，却以反印象主義者爲現代藝術的主潮的先驅者。但現在有一個全然不受印象派的洗禮，就只依了自身的天稟而生長着，不期而與他們負同樣

使命的大家，那便是亨利羅梭（Henri Rousseau 1844—1910）

他最初並不是走着畫家的徑路的人。可是在音樂家的才能這方面很早就發現了，成年後被徵於兵役的時候，就以軍隊的樂手派遣到墨西哥。他的畫家的才能的發現，是在普法戰爭之後爲巴黎的市稅關職員的時候。普通法國的畫界，都稱他爲稅關吏，就是爲此。

他的畫才的發現，差不多在四十歲和四十一之間，但那時的作品已經很圓熟的了，大約這以前就有了相當的素養吧。因了這個原故，他的畫常被視爲素人畫，直到晚年才認出他的真價。雖然如此，他的影響及於年青的畫家之間却是很強。其藝術的自發的一面，刺激野獸派的運動極爲有力。而在其他的一面，考案的一點上，於呼起立體派的畫家們有極大的功績。

他的藝術，一方面是自發的，同時他方面是考案的。這裏舉例的『兔』係一九二〇年之作，大約是十號樣子的大小，而且很能代表他的作風的。他的作風的長處，是在對於畫面全體的表現，有明晰的斷案。茶灰色的兔，背景的赤瓦，朱色的人參，白菜的葉和樹葉的綠色，一切都是裝飾地布置着。大概屬於這種作風的作家，對於物質的特性有很強的興味，這作品於物質的表現也是很好，這也是使我們對於此畫感到充分的興味的原由，這樣的感覺，在法蘭西的作家中很多，就中如 *Chardin* 的靜

物便是好例。十九世紀以來，尤以羅梭爲最。加以此作品由那特質的描寫，在畫面上配置着很好的類似關係。從色彩上說起來，煉瓦的色和人參的色便是如此，這從量上說起來便是一種對照。從形的上面說起來白菜的葉和在後面的樹枝不論量或質的上面，都有一種類似的關係。白菜的葉筋和樹枝的特別的構造，也是很有趣味。

一三 馬諦斯的『裸女』

上面所介紹的畫家，都是展開現代繪畫新局面的代表者。以下却要說到創立這新局面的先導者了。

野獸派，立體派，新古典的運動，是新畫壇上最有意義的，但是這些畫派若沒有馬諦斯，畢加索，特郎等的努力，就不會有今日這樣的大成吧。

最先要說到野獸派的首領馬諦斯（Henri Matisse 1869—），『Futur』這個名詞。法文是『野獸』之意。爲甚麼會生出這個名稱來的呢？一九〇八年的時候，有批評家配拉唐者，指新畫壇中最有極端傾向的幾個人，就以此名稱爲始。其後便成爲一般化了，凡是脫却藝術上的既成條件，較之方法以結果爲先，趨向於單刀直入的表現的畫家們，均總稱之爲野獸派。因此可以稱爲達到後天主

義最頂點的運動。馬諦斯以其勁拔的作風，常爲這些年青畫家們的目標。

馬諦斯的畫，是最能代表誇張的形成之例的。他不貴理論，反而是理論的叛逆者，他以爲畫家優秀的本能，無論在什麼地方都可活動着的，他是愛簡明的技巧的人。所以他的畫是直接的。這裏所舉例的裸女，是一九二〇年前後的作品，比之野獸時代的作品，缺少粗剛的趣味，但加了一種暢達味。但並無何等存心地表現出那充實的感動的態度，却是始終不變的。他的簡勁的筆，一揮便能表出物體性格之概。臥在長椅子上的女子的紆曲的頭髮，從胸部引到乳房的半圓線，背景中路易式桌子的脚，都表現出他手法上的特長。他的畫不從理論出發，而達到得以解決理論的效果。因此，他雖蔑視理論和方法，而其作品直接獲得繪畫的效果，其價值就在於此。

一四 畢卡索的『女人像』

畢卡索 (Pablo Picasso 1881—) 爲立體主體的創始者，和勃拉克 (Braque) 梅景鳩 (Meizinger) 等的努力，共同介紹立體派於新畫壇。『立體派』(Cubisme) 這名稱的開始，是在一九〇八年獨立沙龍中出品的一畫(相傳爲勃拉克 Braque 作所)用正六面體描寫幾間房屋，某審查員(據傳爲馬諦斯)說：『這是立體派，』於是這名稱漸漸流布於公衆之間。

畢卡索最初是屬於野獸派中的畫家，後來漸漸感到了自己藝術的空虛。他不僅是像野獸派的大多數的一般對於蔑視藝術的法則感到不安，更想到藝術因為要保持其永遠性，應有絕對無上的法則。因之日夜營營地繼續苦作着，於是便發見了現在立體派和新古典派所遵守的法則。這由特郎等所發見的黑人彫刻之研究有着大的力量。

這裏不能詳細說明立體派的理論，只能簡單地說一點，最初立體派的畫家，主張繪畫為二種延長的藝術（長與廣）。以前的畫家，加以第三延長（深），應用遠近法和瞞視法，是違反繪畫的本性，所以應排斥之。還有，繪畫是以線形和色彩的美所形成的藝術。因此繪畫的要點，是在爲了發揮純粹繪畫的美，如何將那些要素放在構成法則之下這點上，而並非以此來說明某事件或現象的。爲什麼原故呢？再現事件的趣味，寧可說是文學的職能，在繪畫上如此則使本質不純。追求『純粹繪畫』這一點，有着和野獸派作家共通的欲求。但是野獸派是依作家自身的本能和稟性來實現的，絕對不求普遍的法則。這地方便是立體派和野獸派根本的不同。野獸派的藝術是情意的藝術，所以有着感動的形成。立體派的藝術是理知的藝術，所以有着考案的形成。

『以爲立體派的繪畫是晦澀的，這是錯誤的……考案，完善的立體派的繪畫決不晦澀的。倘若

那是美的，就是因爲完善的考案的原故』奧尙方（Ozanfant）也這樣地說過。事實上，對於立體派的畫叫着難解的人們，大抵是想在畫面上求得某種的事件乃至報告的人們。但是立體派的畫家，他們所表現的人物，靜物，風景，和看的人的腦裏有着概念的形的人物，靜物，風景，一致不一致是無關心的。對於這樣傾向的畫家，只要感得線，形，色彩的美就好了。這事一聽像是很難。但是，我們看到土耳其或波斯的織物，問問表現的是什麼？不是最先感得那美麼？不消說立體派的畫並非工藝美術。純正繪畫和工藝美術之間，是有着不同的製作條件。但是藝術的美，無論在甚麼地方，不可以理解，只可以感得，這是不變的。

這裏舉例的『女人像』是屬於尙未完全棄了明暗的立體派初期的作風，大約是在一九〇九時候的作品。而且表現的什麼，也比較的易於理解。稍些再前進一點就全然不能了解了。那麼我們除了感得色彩和形的純粹的美之外沒有別的了。歸根立體派的作品，沒有精確的色彩版，是不能傳達十分的。所以選出有幾分近於自然之形的作品，但就是這作品說着十分難解的人也有吧。雖然，請看一看女子的面部和軀體的一部及覆着的弧線的美。尤其形成女子頸部的斜線的組織，用大小種種的面分割着畫面，那面的連續的律動的美，是值得我們注意的。

一五 特郎的『埃爾罷那之道』

一度被棄於忘却之淵的構成法則，再發現了出來，這是立體派的功績。但是立體派不免操之太過，所以除了少數的代表作家之外，他們所看出的構成法則，反使藝術囚在一種桎梏之內。畢竟他們的法則，只不過說明了真理的一半，所以他們太重視豫定的觀念而忽略了新的自然的感動。他們的藝術，純然成爲先天主義的囚虜而終了。既成了先天主義的囚虜，就不能希望新局面的開展。因此對於他們的反動，接踵而起。如未來派（Futurisme），野獸派（Fauvisme），大大派（Dadaism）等，這種傾向的一九一二年——一四年之間，可稱爲羣傾向輩出時代。其後歐洲大戰開始，經過了暗淡四年的畫壇，新起來的，有新古典主義。

新古典的要旨，是在先天的法則和後天的感動的一致。他們大都受了立體派的洗禮，尊重繪畫的構成法則不讓於其先進者。只是他們以此法則作爲製作過程的指針，並非作爲最後的目標，表示和立體派的不同。他們說：古代大家的作品，都是基礎於嚴正的構成，但並不露骨地表示這構成，常蔽以自然的外觀。所以使人理性和感情同樣的滿足。然而立體派却露骨地表示了這構成。因此他們的作品，不過是名品傑作的『骨架』的樣子。他們盡全力於這構成的設定，而疎忽了賦與作品以生命

的自然感動。但是新古典派的作品，和古典大家全然同樣，只是他們提出了單純化的問題，主張捨棄必要以上的細部，即所謂表現的經濟。這一點是和古典大家不同的地方，因為這個原因，所以他們以新古典派（*New Classicism*）名之。又稱爲『古典的構成派。』

曾經參加野獸的運動，而不爲野獸的病竇所薰染，立體派的運動也給與以刺激，但能脫離其羈絆，在現代畫壇上保住無敵的地位的安德列·特郎（*Andre Derain 1880—*），可稱爲領導此派最大的作家。這裏舉例的作品，是一九二一年時候的作品，是他的風景中帶着最深的上述的特質——先天的法則和後天的感動的均衡——的作品。這畫有斜線並行的構圖，稍稍注意了就可以明白。但那並不是露骨的，因爲很強地捉住了對象的固有性。像用鈍刀刻着般的，在偉大的表現之裏，表示可驚的侵徹。不僅如此，這畫更有可驚的強力的容積感。樹幹、道路和點景人物的關係，比較對象的實際誇張了的也未可知。我們在這畫上，可以證明藝術家的頭和手，並不是在做着自然的現象的正確的報告，却是在真實地告白對於自然他如何的思索和感動。

近代繪畫的代表作品，像上面所舉，不過是大海中之一票，但是讀者若能就這十餘幅作品，對於我所記述的更加以考慮，則近代繪畫的妙趣，不難理會到了。這是爲什麼原故？因爲繪畫上所有的一

切之美，大略都在這裏顯示着了。

七 印像派的繪畫

一 印象派名稱之由來

印象派 (Impressionism) 這個名稱，完全是偶然附會上去的東西。當一八七四年，法蘭西畫界的新進作家，在巴黎開了一個作品展覽會，那展覽會的同人，便是薛沙羅 (Camille Pissarro) 莫奈 (Claude Monet) 雪斯萊 (Alfred Sisley) 雷諾阿 (Auguste Renoir) 塞尚 (Paul Cézanne) 等，是一向被視為藝壇的革命家 (Revolubonnaire) 在沙龍出品時常有落選之憂的人。其後竇加 (Degas) 尼鐵 (De Nittis) 勒披奴 (Lepine) 等畫家亦加入出品。

在這展覽會裏，莫奈出品的繪畫之中，有一題命為「印象·日出」的，是描寫着在朝陽光裏的海港眺望，那輕快的筆觸和透澄的調子，充分地描寫出空氣的感覺，表示出以前的繪畫上所沒有的自然觀照和表現的技巧，很引起一般觀眾的注意，不知道是從誰的口中，隨便給它題了一個名稱叫印象派，在同年八月二十五日，有萊勞 (Louis Leroy) 其人，在新聞紙上發表了一篇關於該展覽會的嘲笑的批評，題為「印象派展覽會」，自此以後，印象派這個名稱，便漸漸傳行於世。於是這偶然被

人加上去的頭銜，他們幾個畫家自身以此自命了。

莫奈自己也對外國的訪問者說過：『給印象派題名的，並不是印象派畫家自身。當我們第一次展覽會的時候，我的一幅表現日光的繪畫，那是描寫着太陽落在霧氣中的光景，很難給它取一個適當的畫題，那時雪斯萊便說：題爲「印象」不好麼？後來就把這名字印在目錄上，許多批評家和畫家對於我們的嘗試多加以冷笑，給我們冠上印象派的頭銜……後來我們自己也使用這個稱呼了。』

前面所說的，多少可以說明一點最早傳說的興味，至於它的起源，下面還要詳細的說明。

二 印象派之起源

——馬奈之革命——

在左拉（Zola）的小說「制作」裏，那主人公青年畫家的克洛特，便是以馬奈（Edouard Manet）做模範的。克洛特豫言着新的繪畫說：『太陽，空氣和光明，是我們在新的繪畫上所要求的。我們描寫物體，要能如白晝太陽光底下所看見的一樣。』

這一種的理想，同時便是印象派的出發點，但這理想在實現以前，非經過一個段階不可。那便是色彩並不是爲着說明某種事件的，却是爲着色彩自身的諧調而使用。就是描寫甚麼東西的意味和

內容，那自然的結果，色彩的諧調並不是從屬的，表現色彩諧和的美，是繪畫存在的理由的全部。照這樣說來，色調的美，不是爲着鼓吹某種羅曼諦克（Romantic）的情緒，或者是所謂聯想起詩意的文學的興味，單單以「爲色調的色調」的純粹地畫的興味爲本位。

這樣的純粹地畫的興味的色彩觀照，最早而最大膽實行的，是馬奈。他在一八六三年的沙龍落選作品展覽會裏，出品一幅「草上的午宴。」一面是暗綠色的草和幾株樹木，後方是一條河流，一個女子露着半裸體在歡樂地戲着水。前景是兩個男子穿着黑色的上衣和鼠色的褲，繫着淡紅色的領帶，兩足伸出在草地上，在那旁邊，另一個全裸體的女子同樣的坐在草地上，像是剛從水中起來在晒乾濡溼的身體的樣子，她的青色的衣服和黃色的麥藁的帽子脫在一旁。這是這幅繪畫的大體。

要想在繪畫上要求出某種事象的意味和內容爲興味之中心的人，一定要嘲罵這幅畫是不道德的東西，所以當然是被沙龍委員所排斥，而被陳列在落選品展覽會裏。當時拿破崙三世和皇后蒞場參觀，走到這幅畫前面，皇后便不歡地背向而去。

但是馬奈的目的在於色彩的諧和，描寫的對象是什麼都可以的。他因着太陽光的微妙的作用，在少女的肉體上，受着樹葉青色的反光，爲着表現色的魅力而描寫坐在草上的裸體女子，還有在

綠色的主調中點以白色，能使全體色彩的諧和上生明快的效果，所以他描寫在水中遊戲的白色肌衣的女子，就是他是爲着求某種色彩的諧和的美而選擇某種題材，所以着重於題材的意味的當時的人們，誹謗這幅畫是猥褻的，這是當然的事情。

這幅上的裸體——或是對象的全體——是以純粹的畫的興味爲中心的，所以對於太陽輝耀的光線的美表現出敏感的歡喜，但是表現太陽的光，還是鈍重而不透明，天空等也是明亮而缺乏空氣之感。

一八六五年，馬奈的『奧靈披亞』(Olympia)在沙龍出品了，現在陳列在盧森堡博物館裏。青白色的神經病模樣的少女橫臥在白色軟毯的床上，赤衣的黑奴下婢捧着花束立在後面。這幅繪畫和「草上的午宴」同樣的被人非難，大家都憤怒着說，馬奈的作品是沒有入沙龍的可能。在以傳統的思想看畫的人，對於他的繪畫的鮮明色彩——「爲色調的色調」的觀照——是不能够理解的，但是少數具有新思想的畫家，立在「草上的午宴」和「奧靈披亞」之前，却感出了新的繪畫的方向，由這幾個少數的人，便生出了印象派運動。

給馬奈以新的色彩觀照的暗示的，是西班牙的畫家委拉士貴支 (Velazquez) 的繪畫。委拉

士貴支的作品，當一八五七年在英國的麻切斯脫大博覽會裏最初公開陳列，在法國，直到一八六〇年頃才漸漸介紹他的藝術。委拉士貴支的繪畫色彩並不豐富，寧可說他是冷的單調的，但却是清澄的鮮明的，馬奈受了他的作品的感化，從傳習的鶯色中脫離出來，就如奧靈披亞那幅畫，若是用以前的舊式畫法，那就要用鈍重的鶯色來塗彩，但馬奈却以鮮明的白色和下女身體的黑色相照，所以有傳統思想的人，不能和這新的色彩觀照相共鳴。

馬奈的認識自然萬眾均歸於色彩諧和的結果，所以對於形的認識是認爲不必要的，所重的只在於第一印象所得着的色彩的靈感，我們無論看見甚麼東西那瞬間的印象，就畫着某種色彩罷了，因此看到美人顏面的瞬間，我們所認識的，不過是那瓜形的白面上的紅點和黑線而已，但是這第一印象上若有了先入觀念的時候——便是混入了智識的時候，那麼最初便領悟到那紅點是唇，黑線是眉，因此畫到人家顏面的時候，眼睛是要像眼睛的樣子，嘴唇是要像嘴唇的樣子，定要把形象描寫準確，十分的注重 Design（指光暗輪廓），但是依第一印象描寫的時候，根據那樣理智的認識以

期形式的正確是不必要的，單只要描寫那白紅黑等所成立的色彩調和的印象就可以了。照這樣看來，色彩的調和是比什麼都要緊，從傳習的鶯色中解放出來而示人以明快的色調，這

一點是馬奈的功績。所以印象派的藝術，實在是由馬奈的色彩觀照中引導出來的。

最初努力於給馬奈的藝術以好意的辯護的，便是自然主義文學的主將左拉，他們兩人的友誼極爲親密，前面已經說過，左拉曾經以馬奈做模特兒寫過一篇小說。一八六六年，左拉用了克魯特的化名——就是那篇小說中主人公的名字——在『L'Événement』新聞上發表了一篇題名『Mau Salon』的展覽會評，在那批評中，屢屢讚賞馬奈的藝術，爲了這篇論文，那新聞社接到了許多憤怒的信，購讀者也因此減少，於是那論文就不得不中途停刊了。像這樣看來，馬奈的革命的藝術，是如何地被當時一般人們視爲邪道！

三 印象派之出生

——莫奈的外光——

和馬奈的「草上之午宴」及「奧靈披亞」起共鳴的少數青年畫家們，後來便漸漸集合在馬奈的周圍。莫麗沙（Moriot）女士是第一個馬奈的信徒，後來便和馬奈的兄弟結婚。僻沙羅和蒙奈便做了馬奈的好友。此外如雷諾阿，雪斯萊，竇加，洛托萊克等相繼加入以馬奈爲中心的團體中。

他們每天晚上，總是聚集在巴黎的 Baignolles 馬奈住宅的附近咖啡館裏，互相談論着外光

描寫的研究。這集合一直繼續到一八七〇年普法戰爭爲止。從戰爭起來之後，他們都離去巴黎而風流雲散了，馬奈則以志願兵而加入軍隊。

當集合離散的幾年間，最敏感地最極端地繼續開拓那外光描寫的方法者，是克羅特·莫奈。後來因爲他作品的一幅而成立印象派的名稱，已在前面說過。在事實上，充分地表現太陽、空氣、光明的印象主義，最初生出萌芽的雖在於馬奈的藝術，而使他成育，開放完全之花的，却是莫奈的功績。

莫奈從傳統的陰影描寫中脫離出來，而入於清新的色調之明快與對照和極單純的構圖，可以看出他是受了莫奈的「草上之午餐」和「奧靈披亞」的極深的感動。因此他更發明分解地觀照太陽的光和空氣的色的方法。用三稜鏡分解太陽光，可以發現出我們眼睛所不能看見的無色光中，有七種色彩。和這同樣，對於外光具有深的熱愛和敏銳的感覺的莫奈，也就把太陽的光和空氣的色分解出若干光輝強烈的色彩而且表現出來，所以結果，便把這種光輝強烈的色彩綜合地支配在畫面上，而成爲極鮮明而燦爛的光的合奏。

這樣開拓到分解地觀照外光的境地，使人想像起他是多少受了蒙鐵契里 *Monticelli* 的繪畫的感化。蒙鐵契里雖然是一個描寫貴族生活的畫家，但他因對於光的效果具有敏感，所以看起來

好像是用了寶石的粉末所畫出來一樣的輝耀而莊麗的色彩的和諧，特別是描寫直接受光的部分和陰影部分的對照的技法，使人想起他給與莫奈的外光描寫以何等的暗示。而且他雖然在陰影部分，也不是完全暗的陰影，因着簡接的受光而仍舊含有溫暖的光彩，就是說，在蒙鐵契里的畫上，陰影的地方不是缺少光的部分，不過是光的程度比較低的部分。這一點，和印象派的原理是完全一致的。

莫奈取了新的興味完成外光的表現，所以在畫室裏描寫人物是沒有意思的，我們應當到戶外去描寫那太陽光線滿布着的風光。他自從因爲一八七〇年的戰爭而離去巴黎之後，便卜居在距巴黎六哩左右賽納河畔的Auteuil，其後他又在賽納河畔一帶移居了幾處。在那轉輾的移居中，專描寫戶外遠眺的風景，而尤以描寫路昂本寺的連作最爲著名，他在這繪畫上，與其說他寫出中世紀的石造建築物的堅牢和莊大的形態與物質感，寧可說是表現在那建築物表面上所看到的太陽光線的美妙的作用。因此那畫上只不過是被分解出來的輝耀的色點，光線綜合在建築物的形上，眩目而顫動，至於建築物的性質和形式是甚麼多可以的。在那裏，暗的陰影是一點也沒有存在。莫奈的畫上，陰影也是光的一種，不過在陰影的部分，青、紫、綠及橙黃色的斑點，比較直接受光的地方，使用的分量多一點罷了，光和陰影的區別，是依據色彩斑點的分量之多寡而表現，沒有絕對的差別存在的。所

以畫面的全體，只看見眩目而輝耀的種種色彩像熱病樣子的顫動。

在描寫路昂本寺之前的一八七〇年，他因為要觀照在同一物上因太陽光線的變化而起的作用，便開始描「積藁」。這「積藁」一共描寫了十五幅，對象是在同一個地方，而描寫時的時間，天氣，季節，却是一張一張不同的，有的是在盛夏的中午，有的是在冬季澄明的日子，或是黎明，午後，白晝，早晨，以及黃昏的日暮。那對象，不論什麼時候都只是一堆積麥藁和一片曠野，那濃陰的影子投在地上而已，但是對於那顫動着的太陽光線，却顯出畫家熱烈的愛情和敏銳的感覺，在以生動的莊嚴的色彩的音樂，去觀照那單調的對象。

「路昂本寺」和「積藁」的連作，好像是在試驗着光線分解的觀照的樣子，所以要是說明印象派的原理雖是很好的繪畫，但浸在對象裏面的畫家的感情却是缺少深味。但是他後來的作品就減少這樣的實驗的雄辯，而描寫柔和沈靜的觀照了，如像「睡蓮」便是一例。在莫奈自己庭園裏的滿生着睡蓮和其他水生植物的閑寂的池沼，東方風味的橋，他便將這池沼做題材而描寫「睡蓮」(Nymphæas)的連作。今春(一九二八年)在東京的泰西名畫展覽會裏，曾陳列他一九〇八年的作品，畫上的形是取材池沼的一小部分，水面上除浮着的睡蓮之外是什麼也沒有，水面微波不興，

反映晴空，含着靜默的光，靠近上方的水則變成淺綠色，幾羣集合着的蓮葉，像是吸收了紅紫的色彩，在那下邊緣，簡單地加着赤紫色的線條，具有夢一般的感覺。在前面的幾朵黃色的花溫順地開着，那遠處所看見的花，是白，赤，紫的小點，像影子一樣的浮着，全體是澄明而靜寂。

但是，像「路昂本寺」和「積藁」等的作品，假令是實驗的，那麼的確可以確立印象派的原理和實際，是值得紀念的作品。這種特殊的新的外光描寫，與其稱他爲印象主義，還不如說是外光主義（Chromatism）較有明瞭的意義在他一八八三年所開的個人展覽會的時候，證明了那最初只是被人嘲笑的時期是業已過去。一八八六年乃至一八八七年間對印象派一般的批判，既然改變了調子，莫奈的有力的讚美者也增加了。文學家如 Duranto，Theodore Duret，經營家如 Durand Ruel，鑒賞家如 Gallebort De Bellio 等，都成了莫奈和其他印象派畫家的讚美者，從世人無理解的攻擊中加以擁護。莫奈是當時印象派畫家中的最後的殘存者，直到一九二六年才與世長辭。

四 現代生活之表現

——雷諾阿，竇加，及洛脫萊克——

一八七〇年的戰爭之前，馬奈的鮮明清澄的色彩觀照暗示於莫奈及其他畫家以新的繪畫的

方向，但這還不是真的印象主義的藝術。但是，他後來也表現赤灼的太陽的光，和描寫那因光熱而溫暖的空氣的顫動，一般人都猜想着；那是從他曾經給與感化過的莫奈那裏得來的結果。這猜想的真偽雖不能明判，但從都市的卑俗的平民的現代生活之種種相中看出美來這件事，却是馬奈的功績。所謂近代的都會的日常生活，因了他，而被優雅地表現出來。在描寫舊的傳習的色調中，色彩的魅力還在其次，繪畫的意味和內容作為興味的本體，因此不得不在傳習的美意識上應着這趣味而選擇題材，但是在馬奈，色彩的諧和是占據第一，所以只求色彩的諧和，內容就是卑俗，就是醜惡，也沒有什麼關係，因為他以純粹的畫興為中心，所以已經超越過最先的卑俗的醜惡。因此我們若是說這張畫是卑俗的，並不說所描寫的題材是卑俗的，是指他所表現的色彩的諧和是卑俗的。

在人物畫上適用印象主義的原理而於現代生活中看出美來的，是雷諾阿（Renoir）。他雖然也描寫風景，但取材最多的却是巴黎的年青女子而且不論資產階級的女子，無產階級的女子，乃至賣藝的女子，都是他描寫的對象。那太陽的光在年青的女性的身上起作用的時候，是如何地現出豐麗而誘惑的色調的神祕，他像是以被美的麗女所吸引着的青年一樣的心情去追求着。他只在於現出那樣的色調的神祕，所以不必特別借貴族的高貴的太太小姐們做模特兒（Model），就是平常

的無產階級的姑娘，若是給她受了外光的魔術，就現出真珠般的肉感來，像從稚純的夢之園中而來的女子，或者是像山花般的無邪氣的野生的姑娘。

當馬奈的「奧靈披亞」出品之後三年的沙龍裏，雷諾阿也出品一幅「三三」，描寫一個身穿白衣手拿遮陽傘的少女，是受了莫奈的感化而現出外光描寫的萌芽。

一八七七年在巴黎所開的印象派第三次作家展覽會裏，雷諾阿出品他的「鞦韆」和「舞蹈會」，在這時候，莫奈的外光描寫的原理已經確立，所以雷諾阿的這兩幅畫上，在陰影部分，用溫暖而鮮明的紫色的調子。因此他和其他的印象派作家的作品一樣的受世間一般的劇烈的非難和嘲笑。雷諾阿藝術的全體是官能的，他的一生溺惑在光的魔術裏。他不只在探究着用色調表現水一樣的肉感的蠱惑，而且還能機敏地捉住少女面上瞬間去來的表情。

從馬奈在卑近的現代生活的諸相上看出畫的感興來，此後的畫家，便從目見的日常事實自由地採取無限的題材了。在那中間，專取材於巴黎都會生活的某種特殊的對象而成爲獨特的畫材的畫家，是寶加和洛托萊克（Lautrec）。寶加是最愛描寫賽馬，舞女，洗濯女等。他所取材的跳舞女子，並不是理想化地詩化地來描寫，他不過是冷靜地敏感地觀察那運動和形相。學習跳舞的姑娘們在

運動時某種一瞬間的姿勢，若是被固定着的時候，實在是奇妙的畸形的姿勢。竇加是最能捉住那樣的奇妙的姿勢——即運動的一瞬間的姿勢，而以科學家般的冷靜的心將那畸形的姿勢不客氣地明現出來，他的繪畫是能使人感到一種諷刺的觀照，而從運動的表現中所生的特殊的線的節奏，是從來的畫家中誰也不能表現的。

在構圖上，他更是一位值得驚嘆的革命家。他的構圖，所謂中心是毫不注意的。他在一張畫面上描寫幾個舞女，並不技巧地來配置伊們，完全是將偶然的位置隨意採取。例如在畫家的前景，除了舞蹈練習台之外，什麼東西也沒有，只在後景的一隅，看見兩個舞女在沿壁的擱捧旁練習跳舞，像這樣的構圖是數見不鮮。

洛托萊克是一個沈浸在妓院，馬戲場，啡咖店，酒場裏的畫家，他能把藝人，娼婦，遊浪者等的真相毫不虛飾地赤裸裸地表現出來。

有人反對把竇加加入印象派的畫家之中，但假令根據他基礎於由恩格爾（Inge）的系統而來的古典的線條，而用明快的色彩，描寫現代卑近的生活這一點看來，他是可以被論列在印象派之中的。至於洛托萊克是一個獨特的藝術家，有時被加入在後期印象派的畫家中間。

八 新印像派的繪畫

一 外光描寫之科學的實證

印象派的外光描寫，決不是由科學者的實證引導而起的，說起來是很巧的事情，印象派的發生，和關於光的科學研究的發表恰恰在同一時期。

德國的科學家漢姆霍而支，發表他關於光學的研究的一種著作「色調之感覺」是在一八六三到一八七〇年之間，那時便是以馬奈為中心的一羣具有新思想的青年畫家，每夜聚集在咖啡店裏討論外光描寫的理論和實際的時候。漢氏在一八六七年又刊行「生理學的光學」一書，而法蘭西的化學家雪凡羅（Michel E. Chevreul）也刊行「色彩在工藝美術上的應用」一書於世，於是把學說的根據放在太陽的七原色的解剖之上。

但是漢氏和雪氏均係純粹的科學家，還沒有到以學說來暗示新藝術的方向的地步。其後學者亨利（Henry Henry）才以光學和色彩學直接和美學相結合，於是印象派的真理，便得着了科學的實證。一向從事印象派的人，因這科學的實證而更得新的勇氣，印象派的外光描寫便更進於論理

的而達到新藝術的境地。因此他們更有新印象派之稱，這新印象派的萌芽，是發生在一八八〇年的光景。

在科學上得着實證的印象派的原理，大體如下所述。

(一) 固有色之否定——自然萬物的色彩，不是獨立存在的，我們所看見的色彩，完全不過是幻影而已，然而因了什麼而現出色彩？那便是太陽。萬物本沒有原來的色彩，因它在表面上受了太陽的光線才生出色彩來。因為萬物本無原色，所以也沒有形，但是我們為甚麼有形的稱謂？那便是「色的輪廓。」所以若是沒有色彩也就沒有輪廓了。那麼這樣看來，自然界本來沒有色和形的區別，不過為說明的便利上而假設有色和形的區別。但是我們又為甚麼能夠看出物的形呢？那是由各種的「色面」而認識的。種種的色面集合的東西，映在我們的眼底，便生「物象的形態。」而且在前面所說，色彩是由太陽的光線而生，所以若是太陽的光消滅的時候，所有的「色的輪廓」所有的「色面」就是所有「物象的形態」也不得不從認識中而消失了。距離，深淺，容積的觀念，也是由於色彩的明暗而生，我們依着明暗的程度而得認識物件的遠近，所以要是太陽光沒有的時候也就是色彩消失的時候。那麼，這種也不得不隨之而消失了。這樣說來，色彩是萬象認識之母。色彩，前面已經說過，是因

爲太陽光的照明而生，所以是和太陽光相同的要素而成立的。太陽的光，用三稜鏡分析起來，由七種原色而成立，這是物理學的定說，所以自然界的色彩，也是應當由七種原色而成立的，但是我們在自然界所認識的，決不止七種色彩，我們可以看見雜多的色彩，那又是什麼理由呢？便是基因於光波的速度不同，光波達到物體表面的時候，是各種不同的，所以現出的色彩也是種種不同了。光波的速度，是基因於斜度的大小。就是太陽光綫的直射和斜射的程度有千差萬別，所以所生的色彩也千差萬別了。簡單地說，便是七原色以外的色彩，實在也是由七原色相關連地調和而生出來的。此事再在下面的補色項內說明。總之，所有的色彩是由太陽光而生的，物體自身本來是沒有色彩的，所以固有色彩（Local Color）是應當否定的。譬如樹葉本來不是綠色，樹幹本來不是蒼色，實在是因於光線傾斜度的大小（特別是投射角度的大小）所以葉便現出綠色，幹便現出蒼色了。

（一）陰影的否定——光線分解的第二種結果，是證實了陰影不是因爲光的缺少，是性質相異的另一種光。在風景上的陰影，不是缺少光的部分，是比較低一段的光的部分，那不過是因爲七原色的光線射來的速度和在受光的部分不同的原因。以前的畫家對於影和光是相對地觀照的，例如描寫物體當日光的地方，那光愈是強，則陰影亦愈爲濃暗，但在實際上，光愈是強，則陰影部分亦愈明。

印象派的畫家便是着眼在這實際上的，因此光和影是失了相對關係，陰影亦被視為光的一種，所以將那傳統的在陰影部分用鶯色墨色的調子捨去了，就像莫奈的繪畫，表現陰影部分不過將青，紫，綠，及橙黃等色較受光的部分使用的分量多一點而已，即陰影和光的區別，單依色彩的斑點的分量之多寡來表現。這樣失去了陰影和光的相對的關係的結果，那畫面便成為平面的，映在我們眼上的，只是一片渺渺地光的波動，許多色點輝耀着的海原。

(三)補色的現出——陰影部分的色彩爲什麼和受直射光的部分的色彩相異，這是因爲陰影的色彩是由折光而生，這折光是引起所有物象的認識。例如室內的情景，那裏面的色調，並不是只從窗外射進去的光線而現出，乃是因爲在室內所有物象的表面的色彩，依着折光的原理互相反射而生。由原色互相反射而生的色彩稱爲補色，例如在青色的机架上放着紅的花瓶，那時青與紅便互相照應，即光波的互相照映，則在花瓶和机案之間，因二色之反射而現出一種葡萄色來。這葡萄色便是補色。又如我們的頭面，當一方被射着太陽的黃光，他方又受室內的青光的時候，那我們的鼻子的周圍必定會現出一種微妙的綠色的補色來，由此看出，某一種場景的色調，常常是由原色和補色成立的。

二 理論的實際化

——點描主義，分割主義——

印象派的畫家，用色彩來表現光，換言之，便是光藉色而表現，他們這種新的技法經過一度科學的實證而獲得真理，更進一層而論理的地作那樣的努力，新印象派便是表示那種努力的成果，他們將關於原色的作用和補色的現出的理論使其實際化。那結果所生出來的新技法，便是點彩的描法。

像前面所說，在一個場景上所看見的色調，是由七原色和那原色互相照映所生的補色而成立的，所以色彩不是就用色彩來塗，努力於新技法的畫家，是應當將色彩的作用接近於太陽光的作用，就是七色的顏料，是應當和太陽的七原色起同樣的作用。

太陽的七原色，在平常是相混融而成透明的白光包含世界，七原色的投射光，從我們的眼睛看起來是透明的白光，所以在使用色光的畫家，使用各種的原色直接相並地塗在畫布上，那由各種色彩混和而生的效果，在觀者的眼裏，能使色彩的作用接近於太陽光的作用。那用幾種顏料混和在調色版上而成的色彩再塗到畫面上去的畫法，是他們所不取的。他們是用赤，黃，藍等原色直接地點在畫布上，所以在近看起來，祇有許多混雜的原色，分不出什麼東西，但是隔開相當的距離眺望時，就現

出光度極弱的輝耀的場景，因為由許多小點而連成的一面，在觀者的眼裏綜合着，便現出和光相等的效果，還有根據補色的原理，各種原色互相映照而生微妙的補色，例如青點之羣和赤點之羣相接着並置在畫面上，那麼隔開相當的距離遠眺時，在青點和赤點互相反對射的地方，便現出綠色來。他們像這樣的將顏料用微片或是小點像砂粒一般的塗在面上，所以被稱為點彩派（Pointillisme - Pontillisme），其次，他們將色調用七種原色來分割，所以又被稱為分割主義。

三 新印象派的人物

——秀拉，僻沙羅，西涅克及其他——

新印象主義不消說是起於法蘭西，最初實行分割主義在繪畫上的，是喬治·秀拉（George Seurat）。但一說給印象派以科學之論據的，不是秀拉，而是美國科倫比亞大學的羅特（Loott）教授的視覺上的實驗。羅特教授曾比較兩個回轉圓盤而記述一種實驗。在甲圓盤上，並塗着兩種色彩，在乙圓盤上，則塗着用同樣的兩色在調色板上混過的色彩。回轉甲圓盤時，則其上所並塗的兩種色彩，混和着映在我們的眼裏。像那樣所生出來的混和色，比較乙一圓盤上的混和色要鮮明而生動得多。所以要求光輝強烈的色彩，那麼在觀者眼珠的水晶體上混和的比較在調色版上混和的有效

得多。秀拉得着了這實驗的暗示而理會出色調的分割。其後莫奈和僻沙羅受了這影響，他們也用純粹的原色並列地塗在畫布上。——像這樣記述的人也有。

但是莫奈對於色調分割之科學的論證並不加以大的注意，他因為對於太陽和外氣具有無限的愛好和銳敏的感覺，所以即使不受科學上實證的助力，他還是能够成功一個「光的畫家」。至於僻沙羅則和秀拉的分割主義相共鳴而實行，但他的真的價值，却在於田園畫家素朴而柔軟的感興。印象派畫家之中被稱為真的田園畫家，只有他一人而已。其他的人雖然也描寫田園，但他們與其說是描寫田園的趣味，不如說在描寫光的趣味，或是太幻影化地觀照自然，但只有僻沙羅是具有素朴而溫柔的感興，靜寂地浸潤在田園的氣分裏，而印象派的外光描寫在他的靜穩的景趣上更使其清新而明快。所以他的繪畫雖多是愛好的，他的長子路興·僻沙羅（Jucien Pissarro）最初雖是論理的地追求着點彩派的描法，但到後來對於極端的印象派也稍稍緩和，只注意着色調的分解而描寫那田園的明快的外光。

秀拉上一八八四年的「水浴」上，雖然已經表示出新印象派的新的描寫的形式，但那種形式表示得最完成的，是在一八八六年的獨立展覽會裏出品的「夏之日曜日」那一幅畫上。畫面的前

景是河岸的林間，後面的河水反映着晴空的色彩，是一個天氣美好的夏天的日曜日，聚集着許多快樂的人們，或是橫臥在草上，或是牽着小孩的手在漫步閒眺，或是垂釣絲在水中，在鮮明的黃色的草地上，站着幾株綠葉叢生的樹木，新鮮的樹影投在草地上，紫色的衣服，赤色的傘，和小孩純白的衣服，燦爛地點綴在草原上。畫面的全體全是由原色的小點排列而成，輝耀而眩目，有強熱的感覺。

秀拉在三十一歲就夭逝了，他的作畫的時期很短，所以他的新描寫的形式，站在科學的論據這一點上，還沒有大的藝術的價值，但他假若從那樣的論據出發，再達到超科學的境地，組織地追求着光與空氣而達到一種陶醉和喜悅的境地。那麼他在那地方可以獲得情熱的滿足而現出神祕的輝耀的幻影。而這幻影是他用了情熱來求的唯一的幻影。

此外新印象派的畫家，如保羅·西涅克（Paul Signac），亨利·馬丁（Henri Martin），薛鄧諾（Henri Le Sidaner）等，但因過於機械的，單調的，失却了畫家最初對光和空氣的情熱與喜悅，所以不免於世人的非難。

九 塞尙及其以後

一

塞尙 (Paul Cezanne, 1839—1906) 是莫奈 (Monet) 的讚美者，但決不是莫奈的後繼者，從某種意味上說起來寧可說是反抗者。描寫外光的作家莫奈，是印像派最徹底的代表者，但塞尙所求的却不是「外光之力」。他是立在自然的基礎之上而直承坡桑 (Poussin) 的系統的，他所追求的，可說是一種古典的形態美。

塞尙最初接近羅漫諦克的趣味，受了呂朋斯 (Rubens) 特拉克窪 (Delacroix) 陀米埃 (Daubier) 的影響。筆觸和色彩的用法很厚重的作品，大都是這時候所畫的。然而不久便現出柯爾培 (Courbet) 和馬奈 (Manet) 的感化，終於在僻沙羅的影響之下，一時歸在印像派的畫家中間。一八七三年和僻沙羅同住的時候所描寫的「縊首之家」便是這時的代表作。當一八七四年出品於印像派第一次展覽會時曾受觀衆的怒罵，而現在已陳列在羅佛美術館裏了。但是，塞尙完成他自己的歷史的使命，是從他引退故鄉愛克斯村以後，以構圖法爲中心問題的一種古典的傾向，在

這地方表現出來。色彩鮮美的巨大的「沐浴」恐怕是最純化了的代表作。這「沐浴」和坡桑的傑作「阿爾加提亞的牧者」有共同的美。實際上「沐浴」是「阿爾加提亞的牧者」的現代化。在這古典的傾向上，塞尚是表示着向坡桑的復歸。

現在我們要考察這位巨匠的全生涯勞作的對象的推移，是不容易的。就是小形的靜物，也不願描寫易萎的草花而常常描寫果物這件事，可以窺出他作畫的態度。又如「在戶外的寫生度着他有規則的生活」，「爲着要調整畫面上僅僅小部分的色調，特地到羅佛美術館去作精密的觀察」這種讚美這位巨匠的話，非常的多，像這樣的一生費了真摯的努力，他所追求的在不絕地變動着的。但是我們現在從大處考察起來，那主要的地方，便是純粹地以造形的姿態來表出祕藏在自然形態之內的純造形的法則。用形成物體的量的「面的組織」去求得使畫面統一的物體的「綜合的構成」，是作者的主見。抱了這樣目的的他，在物體的形態上追求視覺上的統一，使物體相互地配列統一起來，利用偏於鳥瞰圖的透視法。而他所最努力在追求的是美的色調。「並不在表出肉感，色調的推移是重要的」這是有名的一句話。

但是，用了這樣的構圖法和面的表現法，在物體的描法上便生出一種新的形式來，這是難以否

一定的事實。對了模特兒而要在那地方要求出內藏着的造形的理法，面的感覺就加強，色調也增高了。不知不覺便給模特兒以抽象化了，在塞尚的表現形式上所特有的物體形狀歪斜的感覺，便是從這地方生出來的。這不消說並不是最初打定了的主見，不過是不知不覺間生出來的結果，是從純粹的藝術的本能去觀察物象而體得的理法。後來將他的名言——「自然是用球體，圓錐體，圓筒體組織成的」——教義化理論化，理智的地使物體的形態崩壞了的立體派，和他們的始祖塞尚之間，那製作的態度是根本不同的。

塞尚自己曾說：「我所缺少的是構成的能力……沒有達到這目的時我便死了也說不定……」我所未能做到的或者後來的作家可以完成吧。我在新時代的藝術上，好比搖籃時代的產物。「他在某種意味上可說是一個完成者，同時又是可稱為新時代始祖的人物，但當他生時受了世人冷漠的待遇，賣畫當然是沒有希望的。批評家對於他的作品嘗嘲為「未完成的。」但這嘲笑，或者是對的也未可知。因為新的發現常常成爲問題，他的意味本來是未完成的，所以一般人不會承認他。新的時代本來不是一個人的力量可以創造，所以要洞察新的時代開始的事情決不是容易的事。一般批評家不能理解他也是難怪。但是，他那樣離開在世間，在隱者一般的修養之中，不知不覺之間，他是站在引

導美術史前進的指揮者的位置上了。

在南方的明媚的日光之下，飽看了大自然而度着孤獨生活的近代畫界的兩大偉人，便是塞尙與汪·谷訶（Vincent van Gogh 1853—1890）。他們都是暫時接近了印象派的傾向，後來南方的田舍開始孤獨的生活的。但是塞尙是南國人，而谷訶是北方人，所以描寫的繪畫，完全是帶了正反對的風格。塞尙的世界是靜止的，純粹以造形的存在支配的世界。谷訶的世界，像火一般的在燃燒的樣子，從內部在活動着自然之力的世界。塞尙所追求的，是造形的理法之最具體的姿態。谷訶所憧憬着的，是從自然的裏面湧上來之力。塞尙在枯木交叉的枝幹上觀察那「自然的構成」，谷訶則不避炎熱立在原野上讚美太陽的偉力。塞尙被尊爲起於南方的立體的始祖，谷訶則被推爲風靡北歐的表現派的先覺者，這是當然的事情。但是後繼者們，什麼也不會理解他們開祖的真義。在表現派之中要求一個真的谷訶的後繼者很難，同樣，立體的畫家也是太誤解塞尙了。塞尙的所謂「後來的作家」是還沒有出來，或者是要憑藉多數作家之手分擔着，才可以完成了他的意圖也未可知。

二

和塞尙同一時代，而在現代的美術上和塞尙同樣具有深的關係的作家，便是高更（Paul Gauguin）

(Guin 1848—1903) 帶有異鄉人的血統的他，在趣味上是極端地愛慕異鄉情調的。當他和印像派的畫家象徵派的詩人交友的中間，便下了拋棄幸福的生活和家庭，而投進荊棘一般的藝術生涯的決心。和汪·谷訶的交友，遭了悲劇的結果之後，在一八九一年他便渡海到泰依提島，娶了土人的女兒爲妻。完全度着土人的生活。在他有名的著作「*Non Non*」裏面，便是描寫這極樂世界的。其後一度復返巴黎，只不過滿足一般觀衆的好奇心。失意之下再回到土人的地方的他，繼續着悲慘的生活直到最後。當他自殺的決心失敗之後所製作的大作「*Quessommes-nous, onllous nous?*」恐怕要算他的一生的代表作了。

所謂「完全是寺院裏的古玻璃畫一般的」高更的畫風，完全是裝飾的。意識的地愛好古拙的澀味的裝飾畫，是具有染織物一般的趣味。在形式化裝飾的風景之中，配着銅色的肉體上披了粗布的土人。色彩單純而不透明，畫面上一點也沒有光澤。全體帶有澀味，像在布地上染出來的模樣一般。給與高更的繪畫上以直接的洗禮的先進者，爲寶加（*Deges*）與夏凡（*Chavannes*）在肉體的描法上使人聯想到寶加，而追求象徵的壁畫風的效果的地方則近於夏凡。更求之稍古一點的他的先驅者，則可遠溯諸浪漫主義運動以來的異鄉趣味。

高更以來接近了土人生活所開始的異鄉趣味，和藝術上的形式主義相結合，便起了愛好野蠻人的彫刻的流行。在現代法蘭西的畫界活動着的天才們，有很多曾熱中於這樣的流行。像印像派的時代流行日本的版畫一般，在最近，愛好模倣黑奴的木雕是很流行着。在當時，追求着所謂「立體」和「面」的種種的時代思潮，對於未開化人的彫物上的簡單素樸的表現法感着興味的。近代表現派的作家之中，因為愛好南洋土人的彫物，也很流行到南洋去旅行，如 Pechstein, Nolde 等作家，都可以目為高更的後繼者。但從樣式上說起來，他們只不過將先進者的藝術更粗化而已。

三

在現代法蘭西畫家上最有權威的，是一九〇六起來的所謂「野獸羣」這一羣的代表作家便是馬諦斯 (Henri Matisse 1869—)。他排斥印像派風的主觀主義，而要求更徹底的真實，代表了這派的主張。便是盡量從題材的趣味脫離出來而標榜着形式主義。他所追求的，是具有完全的均整與純粹與靜的藝術。這樣的藝術的表現形式，是從色調相互的必然關係上生出來的。他純粹以一切自然作為色彩去觀察，於是便產生出色彩本位的裝飾效果非常豐富的繪畫。將傳統的法蘭西趣味加以現代的洗練的馬諦斯的繪畫，有像燒物模樣一般的新鮮而沈着。從畫面上排除中間的色調而

以原色本位來描寫，避了色彩面的重複與混雜，所以那鮮明的色彩面便表現出互相劃然的區別。一切的物體，遠元爲非常單純的色彩面，現出極美的裝飾的效果。馬諦斯在他的初期的作品上，雖顯示着受了莫奈的感化，但到後來却受了高更很多的影響。不消說他的藝術是取了種種的時代和人物の特長而產生出來的。

和馬諦斯同時代的作家之中在畫壇上最有勢力的，有特郎（André Derain 1880）和畢卡索（Pablo Picasso 1881）二人。和馬諦斯幼年同學的特郎，是繼承坡桑到塞尚的構成主義的傳統的作家。如他的大作「聖晚餐」在構圖法和塞尚的「玩紙牌的人」很多相似的地方。但是畢卡索是屬於那種系統的作家呢？那是現在還不能斷定。畢迦索是西班牙人，一九〇〇年來巴黎，最初描寫西班牙的異鄉情調而合着洛托來克（Luchet）尖銳的作風的作品。從一九〇五年旅行荷蘭以來，又受了幾分那地方的畫派的影響。但是從一九〇七年起，受了黑人雕刻的刺激，而創造出所謂「立體的」畫風，和勃勒克（Georges Braque 1882—）同爲此派的領袖。

許多歷史家和批評家，都把畢迦索的藝術只代表了立體派的一面，但是他最近的製作上，可以看到有很多古典主義傾向的優秀的作品。總之，他是一個非常的天才，所以他的發展是多方面的，我

們決不能用一種派別去限定他。不過提起畢迦索，我們總會感到他和谷訶是一個很好的對照。他們都是客居巴黎的外國人。從北方的荷蘭來的，負着強固的自信，在炎熱的野外製作，度着孤獨悲慘的生活以終其生的谷訶，和從南方的西班牙來的，浸在大都會的雰圍氣裏，而振動一時畫壇的畢迦索，——在這裏可以看出他二人人格的不同，同時可以看出二人所處的時代的相異。生在現代的我們，雖然還不能知道所謂「現代」的真的特質，但是我們看了畢迦索的生涯，至少可以認明現代畫壇的特質的一面。

十 理想畫家與裝飾畫家

一

十九世紀的法蘭西畫界，卷起前代未聞的大波瀾的古典主義與浪漫主義，不論是從純造型的形式感上，從選擇題材的趣味上看起來，一切的傾向，在這兩者之間都成為正反對的。但在這難以接觸的兩種形式感之間，有一個折衷的，而不失有潑刺的生命的樣式生出來了，這便是有着不可思議的魅力的西山里奧（Theodore Chassériau 1819—1856）的繪畫。西山里奧是恩格爾（Ingres）信任最厚的高足，但不久又受了特拉克窪的影響，漸漸造成他獨自的境地。

生活在異鄉的土地上的西山里奧，他的異鄉的趣味當然是很濃厚的。從十歲時候起便入了恩格爾的畫室的他，便得着他先生非常的愛和信賴。但自從遊學意大利觀察了古代作品之後，便漸次自覺到自己的境地，慢慢的和他的老師遠離了。表現在一八四二年所作的「安斯坦爾」（Father）的婦人之型，像高諦安所批評的完全有「希臘 + 印度式」的。在輪廓很細的顏面上，畫着美麗的大而深的眼睛。那象牙一般的肌肉有一種怪異的誘惑。這是從脫離了恩格爾而接近到特拉克窪的近

東趣味後的作品

但是，足以代表西山里奧，使其在法蘭西畫界佔有重要地位的大作，却是描寫在巴黎的會計檢査院的裝飾壁畫。可惜這幅大作，後來因建築物遭了火災而被焚燒了，現在只有那一部分題爲「和平」的，被救出了陳列在羅佛美術館內的薄暗的廊下，在考據法蘭西的壁畫的歷史上，這不失是一幅最可紀念的作品。他是一個使難以和解的古典主義和浪漫主義統一調和了的作家。

二

穆羅 Mareau 是比西山里奧在折衷的傾向上更加顯著，沈潛於理想的世界更深的畫家。生於富裕之家，和母親二人度着孤獨生活的他，在生活上是極端理想主義的，至今謬塞那地方的住宅，有「象牙之塔」的稱號。訪問這「象牙之塔」看見過其中所藏的許多油畫，水彩，素描上的不可思議的空想世界的人，都有着夏夜的夢一般的不可思議的追憶。象徵那些英雄，妖婦，詩和死的奇怪幻異的世界，或是像壁畫般的大，或是像密畫（Miniatur）般的小，或是像密教的佛畫般的，或是像寺院的祭壇畫般的，在種種的形式上描寫出來。他曾說「我不信眼所看見的和手所觸到的，我相信眼所不能看到的而只能心感的東西。」他利用一切造形化的手段，以象徵那幻想的世界，從倫勃郎（Rem-

Brandi)的神祕的明暗，意大利畫家的壯大的構圖，特拉克窪的濃厚的色彩，一直到東洋的建築和佛像時代的錯誤和情況的不調和在他是不以為意的，什麼東西他都利用到的。所以在他的畫面上是極為豐富的，在渾然的融合之間有一種不可思議的魔力。

最能代表穆羅的藝術的作品，而能使人起新奇的感覺的，是水彩的大作「顯現」。在這作品上，畫着妖豔的沙美之前，顯現出包着光輪滴着鮮血的約翰的首。像那樣的水彩畫的大作，實在很少看見，在穆羅的作品中也是一幅最優秀的作品。畫面上包含了神祕的氣分，色調構圖的技巧非常偉大。

三

代表十九世紀後半期的裝飾畫家，為夏凡 (Paris de Chavannes 1824—98)生在里昂的資產家的家裏不用藉畫作來糊口的他，在安靜的生活之中，繼續作着有靜美風格的製作。兩次的意大利的旅行，受了文藝復興時代畫家的影響，在法國的美術家之中，古一點的如坡桑，新一點的如西山里奧，都給他以感化的。

在坡桑和他之間，能够共通感到一種品位高的法蘭西的趣味。而西山里奧的壁畫，也能使人豫

感到夏凡的出現。但是，這些作家們和夏凡不同的主要的相異點，就在夏凡是徹底的裝飾畫家這一點上。在他的藝術上，一切寫實的元素，都隱藏在裝飾的效果的背後，一切的題材都使其形式化了。在這一點上我們可以肯定夏凡和穆維有類似的趣味。若是將恩格爾比之於拉飛爾，那麼夏凡比之於喬陀，怕是很得當的比喻吧。

他的一生差不多完全是描寫壁畫的，他最初在沙龍的出品「戰爭」與「和平」等，便被採用爲阿彌昂博物館的裝飾畫，此後一八六七年在馬賽博物館，七二年在普王梯埃的市廳，七七年在巴黎的邦東，八三年在里昂的博物館，八四年在巴黎的蘇羅朋大學，八九年和九三年在巴黎的市政廳，九〇年到九二年在里昂的博物館，九五年越大西洋到波士東的圖書館，九八年再回到巴黎的邦東，繼續不休地製作。

他在作壁畫之先，常常使用模特兒作精密的觀察，以撮取準備的素描，但是在素描時候是寫實的，到了壁畫上便圖案化了，複雜的單純化了，立體的平面化了。風景也完全是裝飾化了的。沒有空氣也沒有陰影，只用了穩靜的輪廓線，和溫柔淡雅的色彩，來調和統一切。所以在他的畫面上，沒有感情也沒有音響，只有透明而靜寂的他自己的世界。他不論在什麼地方總不忘記他裝飾畫家的本分。

四

毛立斯·陀尼(Maurice Denis 1890—)是夏凡的後繼者。夏凡的作品是敘事詩的，而在陀尼却變爲抒情詩和牧歌了。他所常取的題材，如舞蹈在絢爛森林之中的異教神的喜悅，和以光明的僧院爲背景的聖傳的世界。在法蘭西現代的裝飾畫界，他是一個最好的代表者。

十一 現代繪畫之理論的基礎

繪畫是屬於造型美術的一部的，所以必須從「可視的」出發的，而且因為是占了繪圖的特殊領域，所以其「可視性」亦須為「繪畫的」所限制。現在我們以這思惟為中心來考察「藝術態度」。根據惠梯得(Emil Wirth)可以分為積極的和消極的二種，但繪畫的地考察起來，像苦維(Max Devl)所說的一般，可以分為「自然近似」(Naturalhe)和「自然遠隔」(Naturferne)二種。所謂「自然近似」者，便是近似外物，是從外的向內的之道。在視覺方面說，是從外物的視覺表象移向內部的表象性的過程。這「自然近似」也可以分為(1)主觀的(2)客觀的兩種態度。所謂客觀的「自然近似」便是「我們不論何人都看見的」，而主觀的「自然近似」是「我個人所看見」。這兩種歷史的地看起來，前者是柯魯培(Courbet)的客觀的「自然主義」，後者是「印像主義」的主張。但若求之於現代，前者的客觀的自然主義頗為稀見，而後者的主觀的自然主義却可以看到。這和「印像主義」上所看到的自然主義却又不同，是一種「新自然主義」(Neo-Naturalisme)。例如郁德里羅(Utrillo)弗里埃支(Eriez)等的作品便是。

其次，所謂「自然遠隔」者，便是不作外物描寫而為「藝術的自我」的表現。用了 *Devi* 的話來說，是「從內的向外的之道。」那便是「感」是藝術感情的表出。在「藝術感情」上，依採取對象的態度，亦可分為二種不同的形式：（1）對當的（2）人格的。（1）藝術感情對當的地取入者，為「表現主義」以「我個人所感的」對當的為對象，（2）藝術感情人格的取入者，為「理想主義」是「我們大家所感的。」所以前者是個性的，而後者是普遍的。

若維將上述般的藝術態度方法化，但是我們並不以此為十分充分。在藝術形成上的「存在層」（*Sinnestich*），是造型美術上須特別重視的。現在從這思惟來考察前述的「自然近似」則若維的所謂「自然」明明是視為「即物性」。對此，我們現在再另定一種「物的性」。所謂「自然性」者，便是一種自然的狀態，及自然近似的形態。而所謂「物的性」者，是指對於一種物的「質」和「量」的感性。所以在「自然性」上，藝術的主觀為從，而自然物為主，在「物的性」上，藝術的主觀為主，而自然為從。所以我們從這思惟出發，對於「自然主義」可以另立一種「寫實主義」的位置。當把握着一種繪畫的對象，依其取自然性（即物性）或取物的性（寫實性）可區別為兩種的主義。

對像

即物性（自然性）——自然主義
物的性（寫實性）——寫實主義

換言之，自然性是「外面的」，寫實性是「內面的」。因此，二十世紀的繪畫，在某種意義上，都是從這寫實性出發的。但是我們並不為由這寫實性和自然性兩種就能明確地區別出來。即使是寫實性的，也有着幾分自然性，而在自然性之中，也可以看出幾分寫實性。所以我們由這自然性和寫實性，去分別十九世紀和二十世紀的繪畫，在那裏可以看出一種例外的現象。這便是在二十世紀有自然主義的殘存，就像「新自然主義」和「新即物主義」等。這些雖表示自然主義的傾向，但和十九世紀的却顯然地不同。何以故？因為十九世紀的自然主義，是照樣描寫自然的，所以始終是立腳在物的上面的。而二十世紀的自然主義，所描寫的形體顯然是變了形的，不過從自然出發而已。例如郁德里羅的繪畫，比之於柯爾培和馬奈等，顯然是主觀化而變形的，但又明明是從自然出發的。換言之，可說是從自然出發的作畫態度。這樣說起來，二十世紀的自然主義，顯然和十九世紀的不同，可說是一種「新自然主義」。而這「新自然主義」，亦可分為主觀的和客觀的二種。

新自然主義

主觀的自然主義
客觀的自然主義

(1) 所謂主觀的自然主義者，雖是自然主義，而其作畫態度是主觀的，例如最近在德國勃興的「新即物主義」(neue Sachlichkeit)便是。它雖是屬於自然主義，從自然出發，但不像十九世紀的那樣照樣描寫物，乃是在探求着從自然出發的自然的明確性。這顯然是反抗着情的「表現主義」的無限定性，而為知的限定性(明確性)的要求。它在要求着知的明確性這點上，可以看出是Apollonia型的及古典的傾向。但又不是達維(Davidi)和恩格爾(Ingres)的形式的明確性，而是從物出發的明確性。所以「新即物主義」並非從恩格爾和畢加索(Picasso)來的，乃是從盧梭(Rousseau)和特郎(Derain)而來的。

(2) 所謂客觀的自然主義者，不像「新即物主義」者要求着自然出發的明確性，是把握自然形體的。它雖和十九世紀的自然主義(柯爾培)不同，但在取了不離自然形體的作畫態度這一點上，可稱為自然主義。例如弗利埃支和郁德里羅等便是。弗利埃支從野獸時代的構成的作畫出發，最近顯著地加上自然主義的傾向。他的技法，用放胆的筆觸表現着，而其作畫的基調明明是自然主義。

的。又如郁德里羅的畫面，是由尖銳的線條和色彩來充實的，而最近更深入自然主義的傾向。此等的作畫，比之於「新即物主義」其作畫的態度為客觀的。這客觀的自然主義，我們可稱為「新自然主義」。

像苔維的思惟，以十九世紀的繪畫為「自然主義」的基調，則二十世紀的繪畫為「寫實主義」的基調。又像前面所述的，自然主義可區別為主觀的和客觀的二種，則寫實主義亦可分為主觀的和客觀的二種。所謂主觀的寫實主義者，是一種主觀化的寫實主義，我們可將「野獸主義」來作代表。所謂客觀的寫實主義，如最近的佛拉芒克 (Vlaminck) 可作代表。

寫實主義
主觀的寫實主義
客觀的寫實主義

其次，在這寫實主義的兩種傾向，再加上繪畫的要素「色彩和形式」的關係，又可看出四種的變形。

(1) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向以「色彩」為主者，例如「新野獸主義」(Nouveau Fauvisme) 便是。

- (2) 主觀的寫實主義，其作畫傾向以「形式」為主者，例如「機械主義」(Mechanisme)便是。
 (3) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向以「色彩」為主者，例如「野獸主義」(Fauvisme)便是。
 (4) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向以「形式」為主者，例如「新古典主義」(Neo-classicism)便是。

此外還有二種中間的傾向！

- (5) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向「形式」和「色彩」並重者，例如「立體主義」(Cubism)便是。

- (6) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向「形式」和「色彩」並重者，例如「寫實主義」(Realism)便是。

但是我們在以寫實主義為基調的現代繪畫上，更可以舉出最極端的寫實主義。這便是超越了
 一切現實的現實。若不論是非現實和超現實，都作為一種現實，便能使非現實和超現實統一起來。「
 寫實主義」是取了寫實性，而在「超現實主義」是取了「超現實性」的現實性。總括言之，「超現
 實主義」亦可區別為主觀的和客觀的二種。

超現實主義

主觀之超現實主義

客觀之超現實主義

這二種超現實主義，現在再加上繪畫的要素「色彩」和「形式」的關係，則可以看出其次的幾種傾向來。

(一)主觀的超現實主義，其作畫的傾向以「色彩」為主者，例如「絕對繪畫」(Absolute Malerei)便是。

(二)主觀的超現實主義，其作畫的傾向以「形式」為主者，例如「超現實主義」(Surrealisme)便是。

(三)客觀的超現實主義，其作畫傾向以「色彩」為主者，例如 Suprematismus 便是。

此外更有二種：

(四)主觀的寫現實主義，其作畫的傾向「形式」和「色彩」並重者，例如 Synchronisme 便

是。

(五)客觀的寫現實主義，其作畫的傾向「形式」和「色彩」並重者，例如 Orphisme 便是。

這樣看來，現代繪畫差不多完全以「寫實主義」爲基調的。在「自然遠隔」的傾向上，有「表現主義」在「自然近似」的傾向上，有「自然主義」而在這「自然近似」和「自然遠隔」的中間，統一着自然的物的性和作家的超寫實感者，便是「寫實主義」。

上述的立脚於寫實主義上的許多主義，和立脚於超寫實主義（超現實主義）上的許多主義，他們的出發，都是從寫實性而來的，那是顯然和十九世紀的自然主義相對立的。這明明是根據於表現態度的，借了 *Wölfen* 的話來說，也許就是「視的形式」。所以美術史家稱爲「二十世紀的樣式」，以別於「十九世紀的樣式」而言。這便是現代繪畫的特色。

十二 現代繪畫的技巧論

在最古的希臘時代，繪畫及其他的藝術都已經存在着了。但在當時，還沒有像現在我們所用的那樣高貴的藝術的名稱。若借了亞利士多德的話來說，在當時的希臘，是用了『模倣技術』(Mimikéitai Takhnai) 及『模倣的樣式』(mimēsis) 的名稱作為代替的。那是和醫術，耕作，政治術，體操等對於自然的東西用了人工的技術的名稱。而且那技術是和其他的實用的技術有區別的，藝術因為是模倣的技術的原故，所以特別稱之為『模倣技術』。

但這并不是卑視藝術，不過還沒有見到像現在那樣具有深的意味的『藝術』罷了。

直到溫開爾曼 (Winckelmann) 歌德 (Goethe) 的時代來了，才開始用了藝術這可愛的名稱。這現象不僅是名稱上的問題而已。就像在希臘時代所用的一般，在藝術上的所謂『技術』是十分重視的。『技術』這句話，離了希臘時代的精神，漸次陷於沒有價值的『技巧』這名稱裏了。其後在中世紀及文藝復興時代，所謂『技巧者』，除了『手的工作』以外沒有其他深的意味，而落於沒有打動人心的力量底狀態中了。但是這狀態的反動，起來了一種強烈的啓蒙運動，那便是一種可驚的精

神主義，具着在一切裏面看出『心』的傾向。於是對於陷在『細磨細作』的技巧中的藝術，發現了充滿着精神的深刻的藝術了，其結果，溫開爾曼及歌德的時代以來，對於藝術發現出強的憧憬和深的意義，同時表示卑賤『無心的技巧』(Die Technikohne Sinn)的傾向了。

這件事在近代和現代留下非常強的影響。許多批評家，美學者，哲學家，排斥那藝術上的技巧，不是很明顯的麼？也有人說，藝術的價值，是在藝術家的精神生活上，而在表現技巧和形式上的。這種議論我們不消說是不反對的。但是所謂藝術家的精神生活，是要表現出來了才有價值，不是說未曾表現出來的精神生活吧。像斐特拉(Fichte)所說的一般，哲學者依言語表現他精神的思索，才成爲哲學的思想。藝術家的精神生活，依了表現的技巧而表現出來，才有藝術的價值。尊敬精神生活而卑視技巧，并非因爲技巧這東西是下等，應是指使技巧的意義成爲下等底人而言的。就像前面所說的一般，希臘時代的藝術，不是稱爲『模倣技術』嗎？可知技巧這名稱并不是壞的，這是責罰那些下等卑鄙的黑暗時代的作家而言的。

這樣的技巧的意味，是完全和作家的精神遊離，不過是手的工作而已，但這是和精神生活遊離的不正當的技巧，所謂真的技巧者，應以十分藝術的地表現藝術家的精神生活爲條件。美學者拉羅

(L'art)說藝術的本質是『一種技巧』(Une technique)但這種技巧決不是和精神生活遊離的那。是以十分藝術的地表現藝術家的精神生活為使命，而不使生命枯死的具體的創作。所以，技巧者，可說是以更現實的精神使精神表現出來的物質的制約 (Conditionnement)，從這意義看來，又可以知道藝術觀照家，雖如何地努力，但還不能像藝術家那樣十分正確地把握着藝術的本質，就是因為沒有最本質的技巧的原故。葛斯泰拉 (Pierre Ganssalla) 說：『藝術家底永遠的努力，是由技巧的研究，以藝術效果為目的以企圖着種種實際的配合。又在判斷作品的時候，也是從技巧着手的。』但是這技巧的意義，須和精神結合着才是正當的。不了解真的技巧，就不能把握真的藝術的本質，同樣，沒有真的技巧，及不了解真的技巧者，我們不能稱他為真的藝術家。所以，技巧者，明明是以更現實的精神使精神表現出來底物質的制約，Albert Schneider 稱之為『物質化』，這是值得我們注目的。

※ ※ ※ ※ ※

也許有人說：『藝術是從技巧終了的地方才開始的。』但是這意思并不是否定技巧。單是技巧的否定，決不能產生出藝術來。『藝術是從技巧終了的地方才開始』這句話，不過是『沒有技巧的

技巧』的意思。無技巧的技巧，這意思便是任何人都沒有的技巧，只有一人可能的技巧。那是脫離了
他人的技巧，而只有一個人可能的生命的技巧。倫勃郎 (Rembrandt) 的技巧，和任何荷蘭派的作家
的技巧不同，具有倫勃郎自己的生命。換言之，那是沒有任何人的技巧的技巧，是技巧終了的地方才
開始的技巧，被否定了的技巧，只是指死的技巧，並非沒有技巧的技巧。無技巧的技巧，不是死的技巧，
是充滿着生命的獨自的技巧。拉羅稱這為 *Une technique*，由這技巧，產生出藝術上的樣式 (Style)。
從這樣的否定了的技巧，——死的技巧——中決不能產生出樣式。從那兒產生的不是樣式，却
是風態 (Mood)。這以死的技巧為始終的藝術，我們稱之為 *Mannerismus* 的作品，因為是依據
於死的技巧的，其作品亦不過是死的形式 (Stylische Form) 而已，但是無技巧的技巧，因為是充滿着生
命的，具有不絕地更生着的創造性，所以那作品也具有有生命的形式，所以風態和樣式是應當區別
着的。而且藝術是在技巧終了的地方才開始的，所以說捨去技巧的人，便是叫喊着這死的技巧的絕
滅，而不是採殺有生命的技巧。也可以說是因為愛這有生命的技巧的原故，才熱望着死的技巧的絕
滅。

也許又有人說，沒有像現代藝術那樣的忘却技巧了。但是這所忘却的技巧，是死的技巧，有生命

的技巧不是最所熱望的嗎？換言之，沒有再像現代藝術那樣要求着無技巧的技巧了。一切的藝術，不是都用了全力在否定死的技巧而究求無技巧的技巧嗎？馬諦斯（Matisse）不是在捨去了一切似乎技巧的技巧——死的技巧，而表現着無技巧的技巧嗎？這馬諦斯的獨自的技巧，是充滿着生命，包藏着高貴的藝術的價值的。塞尚（Cezanne）也是完全捨去了似乎技巧的技巧，所以有人說塞尚是沒有技巧的，但這並不是沒有技巧，却是無技巧的技巧，是塞尚獨自的技巧。換言之，現代藝術是卑視似乎技巧的技巧，而熱望着無技巧的技巧（真的技巧）的。畢迦索（Picasso）路阿（Rouault）夏蓋爾（Chagall）特郎（Derain）都是表現着無技巧的技巧，各人獨自的技巧。若是那裏現出一點似乎技巧的影子，那是我們應當卑視的。

十三 現代繪畫的畫派論

現代的繪畫中，最可注意的畫派，有如次的四種。

- (1) 野獸主義 (le Fauvisme)
- (2) 立體主義 (le Cubisme)
- (3) 表現主義 (der Expressionismus)
- (4) 超現實主義 (le Surrealisme)

A. 野獸主義

繼承塞尚 (Jezanne) 谷訶 (Gogh) 高更 (Gauguin) 的強烈的個性和藝術之自我的自覺之後，現代繪畫進展到驚人的地步。所以許多批評家，都視這時代為現代的契機的時代。Max Déri 視此為「到表現主義的轉向」而 E. Waldmann 謂為「二十世紀的基礎」是最適當的。就是，藝術不是外物的模倣，從所謂「內的精神」之表現的自覺，必然的地導入於一種單純化 (Simplification)。換言之，他們因為要表現「內的精神」，沒有取何等表面的細小的屬性之必要。因此，他們想藉着「

單純化的線條，「盡量簡單地表現純真的感情。這不只是線條，就是色彩上，構圖上，也是在同一的精神上覺醒。指這一羣的畫家，可稱謂「野獸之羣，」或野獸派作家 (le Fauvisme)。

所謂野獸主義的運動是以1900起而實現出來的一種年青的繪畫的精神，到了1905年的時候，才明白地表明他們的藝術的意識。他們避開強烈官學派 (Academism) 的壓迫，相互地取了一種結合而發展着。這派的主要作家，一般所知道的，有馬諦斯 (Henri Matisse) 特郎 (Andre Derain) 馬蓋 (Albest Margite) 弗里埃支 (Othon Friez) 佛拉芒克 (Maurice de Vlaminck) 童更 (Kees-ven Dongen) 等。

這些作家之中，馬諦斯和童更，弗里埃支等，各人在各別的展覽會中出現，到了1905年，特郎和佛拉芒克出現了，增加了野獸主義的威勢。從這時候起，以詩人阿波里南為中心，許多野獸派畫家，集合在巴黎的近郊。

這畫派的作家，都是以單純化的線條和構圖，以及色彩的強烈引人注意，馬諦斯所用的強烈的色彩的效果，給與弗里埃支及佛拉芒克等以非常的影響。不久羅梭 (Henri Rousseau) 郁德里 (Maurice Utrillo) 等加入其中，便成了一種決定的運動，馬諦斯顯示他優異的色彩的調和與變

化，弗里埃支描寫巴洛克（Baroque）的風景，佛拉芒克表現悲劇的場面。但那時畢迦索（Picasso）還在描寫愁慘的暗澹的畫，特郎企圖着畫面的統一，羅梭表現小兒般的純心。

這畫派最可注目的事情，第一，繪畫應有全體的統一。第二，繪畫因為具有和自然界不同的二次面，所以應取特殊的法則。這便是對於自然寫實而言的。從這裏現出來的繪畫的問題，是畫面的構成物的變形（déformation）單純化。這樣看起來，野獸派畫家主要的特色，是對於單純性的熱情，以最小的手段獲得最大限度的表現的效果。所謂繪畫者，不是忠實的模倣再現自然的，是以純粹的美的感覺由線和色彩去構成畫面。馬諦斯表現着極度單純的小兒一般的畫。這便是將自己的思想盡量復歸於兒童時代，單純地直接地表現繪畫的真實。指這一類畫家之羣，劇作家培勃爾最初以『野獸』（Fouvie）名之。

這野獸主義在德國則為表現主義，成為動搖世界繪畫界的大運動。燃燒着創作熱的當時的畫家，現在都成為世界的大作家而戴着勝利的榮冠了。當時的作家中，尚有狂暴的熱情的惡魔畫家路阿（Georges Rouault），還有已故的本能的作家莫第格利安尼（Amedii Modigliani），色彩的抒情畫家克斯令（Moise Kissing），大地的鄉土畫家龔若克（Dunoyer de Segonzac）及畫壇的

奇才畢加索也在其內。

因了這些作家的努力，野獸羣得到了絕對的勝利，而且在現在的巴黎畫派(Echoie de Paris)中占着最高的位置。

R. 立體主義

立體主義這畫派的作家，都是從野獸羣之中產生出來的，但其始祖爲塞尚(Cezanne)。塞尚曾說：自然的一切都可以從球形，圓錐形，圓筒形去求得。但是從這樣的思想，如何地導入繪畫的表現的方法還是沒有。到了特郎使物體單純化，根據於物體「變形」的研究，而看出了物體的分析 and 變形的的方法。這樣的思想，由科學者葛雷支(Albert Greize)以幾何學和作圖學的力，作成極度地精密的東西。而且他們的思想，以一種客觀的傾向盡量地將物體一切的面去考察，想在同一的面上綜合那完全的姿態。這種思想，是從鑽物的智識導入物理結晶的原理。其極度的推論，則爲奧尙方與強努雷(Ozenfant and Jeanneret)所主張的純粹主義(Purisme)，當時研究黑人雕刻的畢迦索，發表一種特殊的立體畫。同時勃拉克(Georges Braque)萊及(Fernand L'eger)的運動開始，葛里(Jean Gris)寶樂男(Robert Delaunay)羅朗桑(Marie Laurencen)等加入，以詩人阿波爾南的有力

的辯護，一時呈壯快的現象。

但是由這些立體派畫家，表現出各自顯著不同的個性的作品，又依其所致觀念的程度，各自的立體主義又顯著地不同。因此，要總括的敘述這立體主義的全體，是非常困難的。依高同（Gordon）的見解，可分為如次的六種階程。從這裏我們可以看出立體主義的發展過程。

(1) 第一階程：便是所謂立體的寫實主義，仍然保存物體自然的位置，而傾向於以立體的形作寫實表現。這階程代表的作家是梅景鳩（Jean Metzinger）。

(2) 第二階程，是不依照自然，而還元於立體的型體。使自然的姿態主體化，這階程的代表作家為哈爾龐（Herbin）。

(3) 第三階程，即所謂第四次元主義，就是：若表現一個部分，從許多的見點去看那物體，依面的積重，表現全的精神現象。其代表作家為勃拉克（Braque）。

(4) 第四階程：混入對象物和抽象的圖案，是一種所謂 Mechanisme（機械主義。）其代表作家為萊及。

(5) 第五階程：變更客觀的對象的形，平面的地表現抽象的圖案。是空間暗示的消却，向二次元

的還原。這傾向的代表作家爲畢迦索。

(6) 第六階程：是描寫有空間暗示的抽象的形，使這空間的抽象圖案向色彩和純粹的型體發展。這傾向的代表作家爲葛雷支 (Albert Greiz)。

這樣地分爲六種階程的立體主義，用了馬諦斯系的野獸畫家的色彩，由特郎從形式的立體化出發使物體的表面變形，其型體根據於結晶的原理，努力對於一種繪畫的構成。但是這畫派到了一九一六年以後也衰落下去了。

C. 表現主義

表現主義多少受了法蘭西的野獸主義的影響，這是不能否定的。野獸主義從一九〇〇年到一九一〇，放出一種野聲的叫喊，於是支生出立體主義這異端者，而在德國則爲表現主義握着權威。他們也和法蘭西的野獸主義同樣，吼着強烈的靈魂的叫喊。占着歐洲大戰後絕對的勢力。

在表現主義的作家，否認「物體是目所見的姿態」而以爲「物體是我們的眼睛上所現出來的姿態」是正確的認識。物體爲我們的眼睛所現出來的姿態，是作爲一種現象的物。作家應當素直地表現自己心中所現的姿態才是真實的。所謂在我們心中所現的這一件事，便是要做着自己的各

別的心中所現的東西，要求各自強烈的個性。所以最成爲問題的，是各自的內的精神。內的精神不是存在着的，是應當創造出來的。不絕的創造，就是正當的內的精神。「我們的眼上所現的姿態，」換言之，就是這內的精神，也就是我們要求着由物所表現的內的精神，在個性的時候是「表現主義」在類型的時候便成爲理想主義。所以物是作家所見的主觀的內的精神。就是A所見的物，和B所見的物，又和C所見的物，所有的作家所看見的物，應當是不同的。看的自身，不是我們的問題，各個作家所見的內的精神的姿態却是問題。表現這姿態處，便是他們表現主義的藝術。表現主義的思想，是通過柏格森的創造之進化的哲學和薩福爾的現象哲學的精神，在求那哲學的基礎。

表現主義的作家，不像野獸畫家的重視繪畫技巧，這是他們的缺點。配許太因(Hermann Max Pechnstein)描寫特拉克窪(Delacroix)般的劇的考察，谷谷西加(Oskan Kokoschka)具有谷訶(Gogh)般的熱情，馬克(Trang Marc)以住在幻想世界中的動物爲畫因(Motive)，挪爾台(Eusil Nolde)描寫原始的狀態，克里(Paul Klee)以天真的小兒的精神描寫着奇怪的愛的世界。但是他們不像野獸畫家的樣子，以「如何地表現的方法」作爲第一問題。就是他們以「表現什麼」爲主題，次第企圖思想的推論。所以，他們的繪畫，說是極度地進於個性的思想。繪畫，不如說

是傾向於思想的表示，例如培克曼 (Max Beckmann) 描寫極度悲愴的人生，格羅士 (George Grosz) 痛擊人類的醜惡的慾望。又霍弗爾 (Hart Hoffer) 描寫不可思議的人類的運命。但是，他們做了思想的人，而忘記了表現的技巧。所以他們的思想停止的時候，表現主義也就失了進行的力量。

在他們之中，根據色彩、線條和形而思考繪畫的結構，企圖着獨立的綜合者，爲康丁斯基 (Wassily Kandinsky)，他試作色彩之心理學的研究，以線和形的精神現象爲基礎，完全使客觀的形態變形，以構成一種絕對的創造的世界。所以他的繪畫，恰恰和音樂同樣，用色彩、線條形，來作曲的一種繪畫音樂。而且他自己的作品，就用「構圖第若干號」作畫題。但是，對於這種以前的作品，則以幾何學的線所形成的，像是用三角板和烏口所畫成的樣子。這樣的繪畫，因爲是極度地主觀的東西，美術批評家以「絕對繪畫」(die absolute Malerei) 名之，以區別於表現主義。又這和純粹主義 (le Purisme) 也應區別的。

對於康丁斯基 (Kandinsky) 從自然物的變形出發，馬來維契 (Malevich) 依純然的空間和色彩及形的質量之關係，預想着一種的繪畫，那是稱爲 *Suprematismus*，這是接近於純粹主義的思維，但對於質料依繪畫的考察是和純粹主義不同的。

D. 超現實主義

在B項所述的一般，立體主義的運動告終了，從1918年時候起，於法蘭西及德意志，現出非常地破壞的反動運動，那便是有着奇怪的文明詛咒的名稱 dadaïsme（大大主義）。大大主義是一種破壞的東西，所以差不多不能保存藝術之建設的。但是那多少成爲建設的時候，批評家就以新大大主義（Néo-dadaïsme）名之。爲當時勇敢的主義者的，有查拉（Tustant Zasa）畢卡皮亞（Transis Picaabia）阿浦（Haus Arp）等的立體主義的變相者。這些人在1920年二月三日聚集於巴黎作示威運動。

但是起來了一種脫離了這種否定的破壞的思想的新藝術運動了。這便是大大主義中出來的「超現實主義」。這運動自1921年蒲魯東（Andre Breton）發表超現實主義宣言的「溶魚」開始，1925年，發刊雜誌 la revolution Sunealisme 這畫派主要的作家，從大大主義脫出來的很多。如阿拉龔，埃劉阿爾，斯保爾等詩人。

但是超現實主義是從詩的世界擴張到繪畫的世界的。畫家中除畢卡皮亞，阿浦之外，有奇里柯（Grorgio de Chirico），密羅（Joan Miro），愛倫斯德（Max Ernst）等。他們研究對於現實的非

現實，以那非現實的現實爲對象而出發。所以他們的畫因是超越了從來所用的現實，現出了一種非現實的現實。在這裏便是他們的藝術世界。

曾經在立體主義中的畢迦索，從純粹的繪畫的研究，以其豐富之才能而企圖超現實主義的建設。最近畢迦索的作品，完全是超現實主義的片面。又勃拉克亦在超現實主義上發展。他比之於畢迦索之理智的，表示着情緒的法蘭西的感覺。

從大大主義中出來的畢卡皮亞，表現出戀愛的夢，詛咒文明的阿浦製作浮雕。處在畢迦索和卡拉之間的奇里柯，以其豐富的才能進於獨自之道，密羅敘述明快的世界。芒雷 (Man Ray) 取材時新的 Motive，愛倫斯德扼住德意志的魂，追求浪漫諦克的 Motive。

十四 現代女畫家

在現代畫壇上，要舉出一個代表的女畫家來，那麼應當首推羅朗香 (Marie Laurencin) 夫人了。羅朗香現在已經是成爲現代風的女性的典型——巴黎流行的一種典型了。但這並不是說她的爲人，乃是說他的藝術，足爲摩登女子的一種典型。因爲她是一個感覺的傾向的非常伶俐的捕捉者，這正是現代人的藝術上所要求的。

羅朗香的繪畫有夢一般的美，有生的悶脫的媚——這些在繪畫之造型的價值上，是不重要的性質，徹底的說起來的，是繪畫上不必要的文學。但是一般的人，對於繪畫總愛在對象上去找尋一些感情，換言之，就是在繪畫上直接要求詩。而這詩，雖怎樣地平俗也是好的。表現這種感情的美的技法，雖是無識的人也容易能享受。現代許多的女性，愛好羅朗香的繪畫，也就是因爲容易惹起那種感傷的詩意來的原故，這是和愛好現代的百貨店的香水的窗帥，以及美麗的信箋的陳列之女性的享樂性一致的。也和一般年青的男子愛看舞女，電影明星，百貨店的女店員的小市民的享樂心相合致的。

羅朗香的繪畫一般的感情，這樣的平俗，那詩又這樣廉價地取入，那麼她在美術史上究竟獲得如何的地位呢？她是「野獸派」以來的女流畫家，是新派女性的畫家。立體派的畫家，以她的出現而擬為立體中的女神。她是一個真的素人。因此，她沒有一點傳習的繪畫的痕跡而完全是童真的。在野獸派以來的自由的天地中，存在她內部的近代女性的夢幻，近代女性的放恣，獲得了一致的承認和評價。——對於她的最有利的事，便是她的強度的近視眼。她除去了眼睛去看事物的時候，那輪廓就沒有明確的線了。她說：『我是描寫我所看見的，』『我是用自己想描寫的方法來畫的。』她的近視眼，使她表現出夢幻的趣味，同時她獲得了物體「變形」(Deformation)的技法。勃拉克(Braque 立體派畫家)是她學習時代的指導她的唯一的友人。她並不學習官學派的繪畫而直接就從立體派的手法入手了。

有些批評家將她歸在立體派畫家之中，但與其說是立體派，不如說她是野獸派的畫家之為正確。從野獸派的無定見的自由主義這一點看來，她的被視為野獸主義者是很對的。然而最初教育她的却是立體派的勃拉克。所以她從立體派得到最多的智識是不可否認的。同時科學的立體主義，機械的抽象主義，也給與她不少的影響。她的「變形」是直觀的，不是理智的。她的作品之自由的空間

的意識，使她自由地表現着詩的夢幻的內容，同時創造出許多色彩和線條的音譜，在大的調和之中發現統一的方法，羅朗香的技法的祕密，就存在這地方，她較之任何人是一個色彩的畫家，而率直地訴之於感情。同時也使用表現生命自然的動勢的線條。那可說是最女性的，個人的。這二者的單純的綜合的手法，自然地在繪畫上作成一種樣式，她在色和線的近代的感覺上，使人感到誘惑的力。而那統合是非常簡約而單純的，而她所具的夢幻味，却含蓄在這裏面。

她雖受過勃拉克的指導，而和勃拉克却成反對。勃拉克的手法，雖也是單純而簡約的，但他是始終於事物自身的興味。而她，她所唱的抒情詩，却是從她自由的手法和活潑而不受拘束的統合法所表示出來的。而且在裝飾的裏面有生動的感情。這便是到了現在還保住聲譽的畫家的良質。在這意義上可以認識她的天才的素質。

和羅朗香的作風恰成反對的現代女畫家，為華拉東（Valadon），現在也當在這裏一併介紹。華拉東是現代代表民衆傾向的寫實的畫家，而且是現代的大家郁德里維（Utrillo）新寫實主義者，以描寫都會風景為特長。的母親，她以充實的精力，表示着特色的作風。

她在一八六七年生於黎毛鳩。十五歲的時候已經接近畫筆了。那時候她已經知道了夏凡（Chir

avances) 在印象派時代她注目於雷諾阿 (Renoir)，又受過洛托萊克 (Loutrec) 和竇加 (Daguer) 的教導。她現在已經是一個裸體和風景的作家。她的風俗畫上顯然可以看出洛托萊克的尖銳和竇加的才智的影響，但除他們以外，還可以看出一種普遍的日常的肉感，表現她自己的一種特色。她所描寫的裸女，都是由勞働所培養成功的骨和脂肪肌肉發達的女子。那是決不像雷諾阿的裸女那樣的如花似玉，大半有些像莫迭里安尼 (Modigliani) 的裸女，但是她沒有達到那樣純正的深。却是由一個民衆畫家所表現出來的普通的自然的肉感，是由勞働生活鍛練出來的強健婦女的肉感。這一點使我們對於華拉東的作品感到一種親切味。

她在描寫時最着重於線條，這一點還留着從洛托萊克和特加所給與的賜物。她的色彩是平板而用了對比的調子，線條則寫實地表示一切事物的輪廓，而那線描總是用了深藍色。這是她的最顯明的特色。

她的寫實並不深刻，也沒有夢幻的感覺。但是使我們感到對於低級人類生活的同情。在某種意義上，她的作品，是站在無產者這一方面而代表着民衆的。她所採取的畫因，也是民衆的。

她的制作以外的高貴的制作，那便是產生了郁德里羅。但是她自身也是一位有特色的現代的

畫家。她的充盛的精力實在值得我們讚美的。

波蘭的女流畫家哈麗嘉 (Hari cka)，也得到一部份人的賞讚。羅朗香、馬爾伐爾 (Marual) 華拉東等女流畫家，已經成爲一種過去的事績了。而哈麗嘉還是一位新進作家，她的富於滋味微妙的寫實，表示出新時代女性的健實。她受了許多立體派的影响，而且做了立體派畫家 Marcoussis 的夫人。但她並不學 Marcoussis 的抽象主義的立體派，却在抒情的寫實之中取入那種方法。採用立體派技法於自然主義傾向的作品中，她的作品，並不作誇張事物的立體的興味的寫實，却是自然地感情的地用了穩練的「變形」來表示有好感的繪畫。她生於一八九四年，一九一二年到巴黎學畫，爲 Montparnass 畫家之一。

十五 超現實主義概觀

一 超現實主義序說

要詳細地看超現實主義的運動的展開，須從大大主義(Dadaism)開始。從大大主義到新大大主義時代生長着的作家精神，可以感到一種靈感和新的生命。這便是消去了大大主義所有的不良性，破壞性，以及否定性，而達到了一種明朗的藝術創造的世界。

所謂超現實主義(Surrealism)，便是捨棄了 Dadaism 所有的對他的關心，而走向於一種純粹地對內的關心。他並非爲了某事而作的行爲，也不是爲了某物而創作的作品，他是純粹地爲了自己想的世界。卽如一匹水母漫然地浮在海面上，浴於輝耀的陽光中，碧空和海底的神祕互相構通。他不是束縛於物質的，也不是死板的形骸的反覆。他始終是作家自己的心的表現，也可說是一種入工樂園。就像一種新鮮的夢的樣子，有明滅着的遊星的精神。蒲魯東(Breton)說：Surrealism 這名詞，並不是我們的發明，不過是一句漠然的批評的話，而這句話我們就當作很適切的名詞來用了。對於這句話，和適用着非常地相似於夢的狀態的生理的自動性同意義的。這樣看來，超現實主義是生

根到一種生理的現象及心理的現象而再向上開發幻覺之枝的樣子。若伏 (Christian Zervos) 說：這是一種心理生理的現象的世界，又可說是精神分析學的新罪惡。

這樣的和弗羅正德的精神分析學的思想相關聯，和黎朋的夢的研究密接地結合着的一種奇妙的世界，形成了一種新的王國的樣子。這樣的思想，以 Cocteau, Picabia, Aragon, Eluard, Soupault, Breton 等爲中心而活動着。這些人都是詩人，所以超現實主義是由詩出發的。及至一羣新的畫家加入之後，超現實主義便現出一種明快的運動。這班新進畫家便是 Masson, Ernst, Tanguy, Miro, Chirico, Ray 等。

在法蘭西起來的超現實主義的運動，既具有這樣的勢力，於是漸次成爲國際化，在德國便有所謂 Ueberrealismus 有 Grosz, Mense, Spies, Davringhausen, Raderscheidt, Babijs, Dahlkog, Fritsch, Nebel 等許多的作家。這傾向不僅在德國產生 Chirico 的意大利，也有 Carra, Puni, Oppi, 等作家。這樣，超現實主義以國際化的樣式擴張於世界。

像立體主義的鼓吹者有阿波里奈爾 (Apollinaire) 的一樣，超現實主義的鼓吹者則爲蒲魯東 (Andre Breton)，論述超現實主義的批評家雖也有不少，但真具有超現實主義的精神的批評家便

是蒲魯東 (Breton) 蒲魯東於一九二八年出版「超現實主義與繪畫」(Surrealisme et la Peinture) 一本極有價值的著作。

這樣，二十世紀的繪畫，在一九二〇年現出一個轉機了。那好像是到一個樂園的散步，是奇妙的繪畫的魔術。羅說，這是一種「魔術的寫實主義」(Magischer Realismus)。他不為時間和空間所規定，自由自在地生活於一種交錯的世界。這也許是從純潔的神話的世界出來，和柏格森的哲學相結合的東西。人在玫瑰花中可以嗅出過去的追憶，而看到一種夢的世界。這樣地，超現實主義進而描寫歐羅巴的一個時代。蒲魯東說：『超現實主義不能滿足於某一派及某一鄉土的表现。是完全集合歐羅巴的分裂着的及活潑潑的要素，吸收一切主義的國際化的東西。』超現實主義在現代是一個大的運動，他是有健康的意義，征服着衰頹和病弱的傾向。他是從詩擴張到繪畫的一種世界的樣式。

二 超現實主義的作家

超現實主義的作家雖有很多，但看起這些作家的作品來，不必限於取一定的形式。依各作家的想像力及作畫上的技巧，又依其取材的不同，顯出種種不同的特色。我們可以將超現實主義的作家區別為四種的形。

(1) 畢卡索和勃拉克

(2) 奇列谷

(3) 彌羅

(4) 愛倫斯德

這四羣的超現實主義，雖具有總括的傾向，而在作品上的樣式，却是顯然不同的。這和同是立體主義中有 *Picassism* 和萊及 (*Leger*) 的機械主義的情形相同的。

(1) 畢卡索和勃拉克

畢卡索和勃拉克大家都知道是立體主義的始祖。但畢卡索的多才善變，是跟着時代決不終止的，於是他又站在超現實主義的先端。但是畢卡索和勃拉克，和對於立體主義的試練一樣，不僅是主義的流動的，常是從本格的繪畫的追求而試着的一種研究的時期。所以較之其他的超現實主義者，不是只在濫取畫材，而以形成堂堂的畫面為本旨。所以我們分類超現實主義的作家時，應以畢卡索和勃拉克為一區劃。

畢卡索 (*Pablo Picasso*) 從立體主義的時代，即完全形成畢卡索的 *Picassisme*。這樣的時代

經過相當長的時日，又作了無數的作品。但在 Apollinaire 病沒的前後，他就埋頭於恩格爾 (Ingres) 的研究，於是產生新古典主義。最近的畢迦索，則完全努力於超現實主義的工作。他說：藝術是在企圖着表現感覺物之心髓的感能的世界。捉住物的心時，便是使物的實形和真的物變形而表現之。這就是非為客觀的形式之類似而為主觀的形式之類似。

Breton 的「超現實主義與繪畫」上所舉的許多作品，很可以表示他的超現實主義者的新面目。如「頭」「風景」「三女子」以及奇列柯風的風景等，有很強的新古典主義的傾向。從這帶有幾分立體主義和大大主義氣味的時代的超現實主義，畢卡索其次就達到了一種抽象的幾何學的時代的超現實主義。若伏 (Zervos) 所論的「最近的畢迦索」便是指此。許多的素描亦是屬於這時代。和 Arp, miro 有相通的形式。但是畢卡索較之只埋頭於畫材的興味，却是更猛進於正當的繪畫的本格。所以他的作品像一種專門語的樣子，是除了優秀的專門家以外不能了解的言語。

勃拉克 (George Braque) 和畢卡索同為立體主義的主導者而努力於重要的工作。他雖不像畢迦索縱勇敢地作畫，但其始終是純法蘭西的甘味畫面，最能誘惑人心。又不像許多立體主義作家那樣只用堅硬的線，他的畫面的全體充滿着抒情詩的香氣，任何人也及不到的。勃拉克的努力於超

現實主義，也和畢加索同樣，並不忘却以前的樣子，立體主義時代的記憶的畫面的影子還是很濃。其具有色彩的特色和「畫面構成」的特色，顯示出新進作家及不到的獨自的畫面。又在他的畫材上，也和其他的超現實主義者不同，不是好奇的，而進於獨自作畫之道。

我們應以此二人視為超現實主義的最高水準。這並不是比之於其他的作家有名或資格老，乃是因為從他們的作畫的見地在十分繪畫的地作着價值高貴的制作。

(2) 奇列谷

奇列柯(Giorgio De Chirico)是一八八八年生於希臘的意大利人。他學習了意大利的古典之後而移居於繆亨，最近在巴黎努力制作。他的作品是新古典主義的面和敏銳的線的結合。奇列柯所愛取的畫材，是透視的建築物的風景，有強烈陰影的教堂，大理石像，人體模型……而且他的畫材是帶有文學的色彩及詩的幸福而自由地驅使着。奇列柯的畫面，一看是取着機械的形成，而在那裏却有豐富的感情流動着。

但是奇列柯不僅是一個好奇的作家，他具有從傳統的意大利派得來的技巧，他的作畫上潛伏着不動的本格的質地。他現在正值一種轉變的時期的樣子。而他的將來無疑地是偉大的。

以奇列柯爲中心的超現實主義者，主要的是屬於意大利系的 Valari Plastici 的人。他們雖爲超現實主義者而和彌羅等占着對照的位置，和畢卡索的新古典的時代有共通之點。

(3) 彌羅

彌羅 (Joan miro) 是生於西班牙的明快的作家。他的取材是非常抒情的，文學的，dada 的。他的熱情像透明的膠質物一般，具有輕快的結晶。他的精神像蜜蜂一般的甜蜜，在牽引着愛情之絲。彌羅是憧憬於蒼白的光耀的世界的詩人，是活動於陽光的世界的畫家。所以彌羅的想像，有月夜般的神祕，而其表現則有白晝般的明晰。彌羅的抒情的才能和現實的精神融合爲一，在奏着可怕的超現實主義的音樂。題爲「旅館」的作品上，立着一株奇異的樹木，月兒輝耀着，是古舊的館，小屋中有山羊和雞。彌羅的想像，像魔的噴水一般迸發着，突然伸出褐色的腕和透明的舌。「開墾着的土地」上，棲着許多的生物，「家族」那畫上，則爲女的生殖器的連續。這樣，彌羅能够和一根草結婚，和海中的動物交遊。海月和蜂是彌羅的友人。他完全憑了像波斯道士般的奇術，探求超出凡人想像的畫材。

屬於彌羅一派的作家，有法蘭西的麥宋 (Masson)，唐戈 (Tanguy)，德意志的斯披斯 (Spiries) 等，這些作家是接近於新大大主義的無形象的超現實主義者。那就是奇妙的畫材的探求，對超現實的

畫因的關心。所以這傾向的作家，與其說是文學的，遠不如說是新大大主義方面的妥當。

(4) 愛倫斯德

彌羅的一羣是具有南國的明快，而以愛倫斯德為中心的一羣明明是思想的，歪形的。比之彌羅那樣取材的奇怪，他們是以思想和象徵來表現的奇怪。換言之，人家若給以物象的 *Motive*，愛倫斯德則將牠翻譯為超現實主義的，在那兒寫着一種答案。即如自然為一種問題，物象是一種謎，則愛倫斯德就超現實主義的地解釋之，而作出答案。題為「美婦人園藝家」這畫，畫着於其局部停着鴿子的裸女，其背後描寫着果物纏身的影子，那是像立在屋頂花園上的樣子。

愛倫斯德 (*Ernst*) 在一八九一年生於德國萊茵地方。他對於各種的造型美術無不染指，也作彫刻，也作裝飾，又作了許多的版畫，又從事攝影術。他於一九二九年在巴黎舉行個展。他的畫面像玳瑁一般的平坦。他並沒有像畢加索及彌羅一般的才氣，到處具有平凡的鐵塊一般的重。愛倫斯德雖是鋼鐵一般的冷，但有重量的感覺在活動着。

這一派的作家，除愛倫斯德外，有蒲塘 (*Andre Beaudin*) 等。