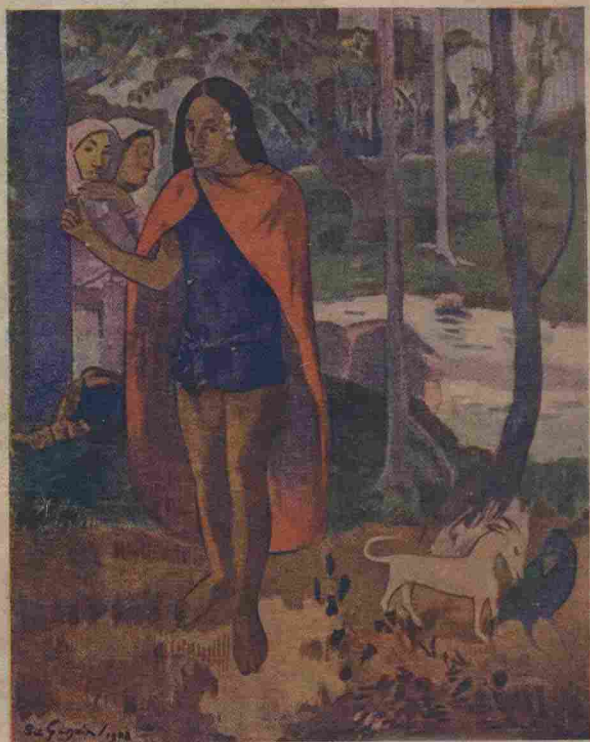


現代繪畫概觀

倪貽德編



倪貽德編

現代繪畫概觀

商務印書館發行



舞 (野獸主義)

馬蒂斯 (Matisse) 作



風景(野獸主義)

特朗 (Bonin) 作

河岸散步(野獸主義)

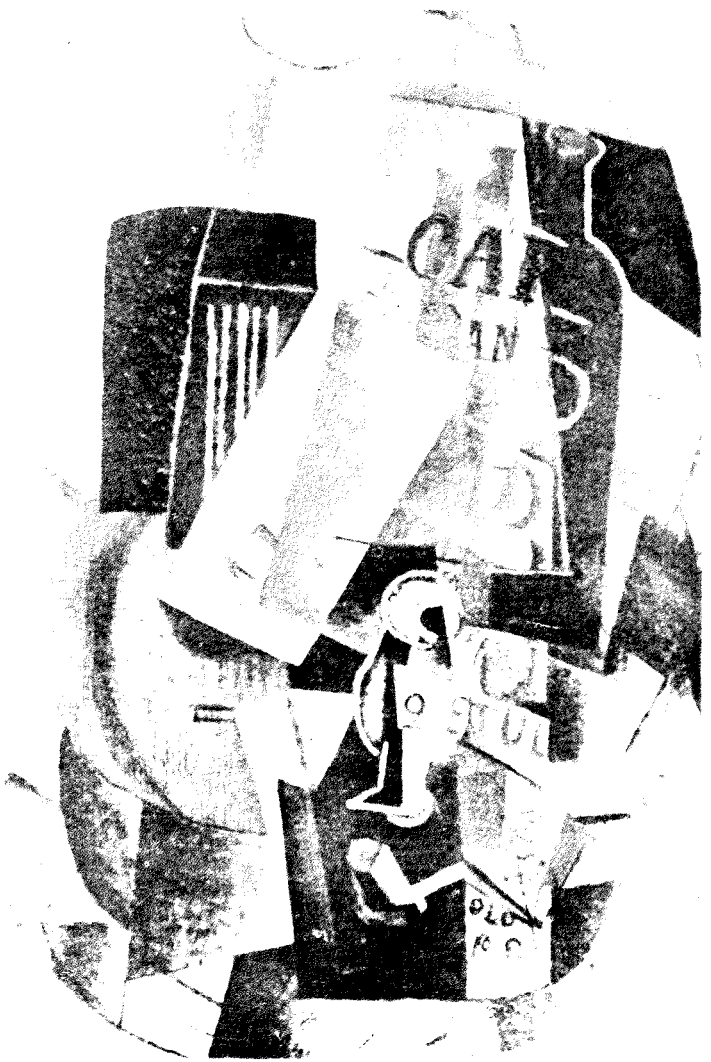
賽排 (Dufy) 作





静物(立體主義)

畢加索(Picasso)作



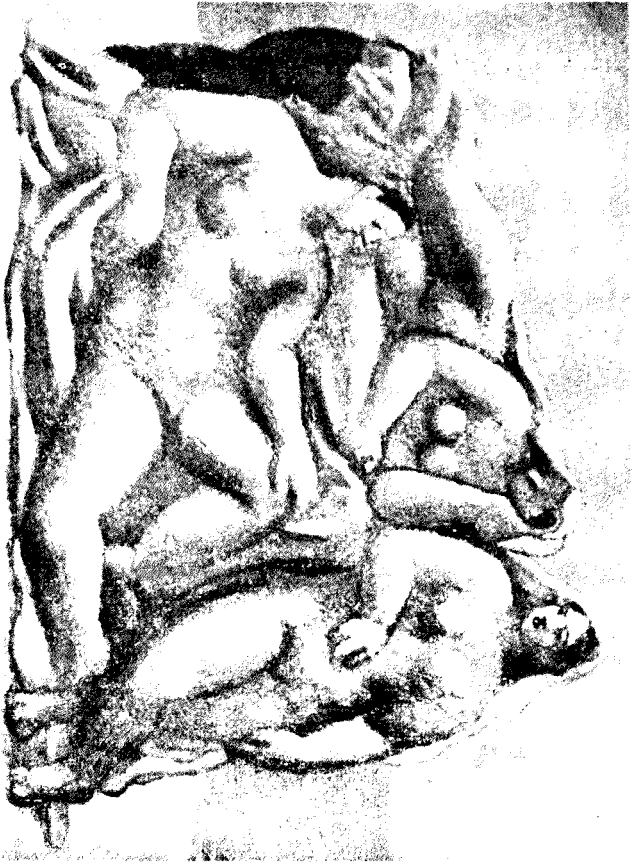
構圖(立體主義)

勃拉克(Braque)作



人物(機械主義)

萊席 (Léger) 作



三裸女(新古典主義)

畢加索 (Picasso) 作

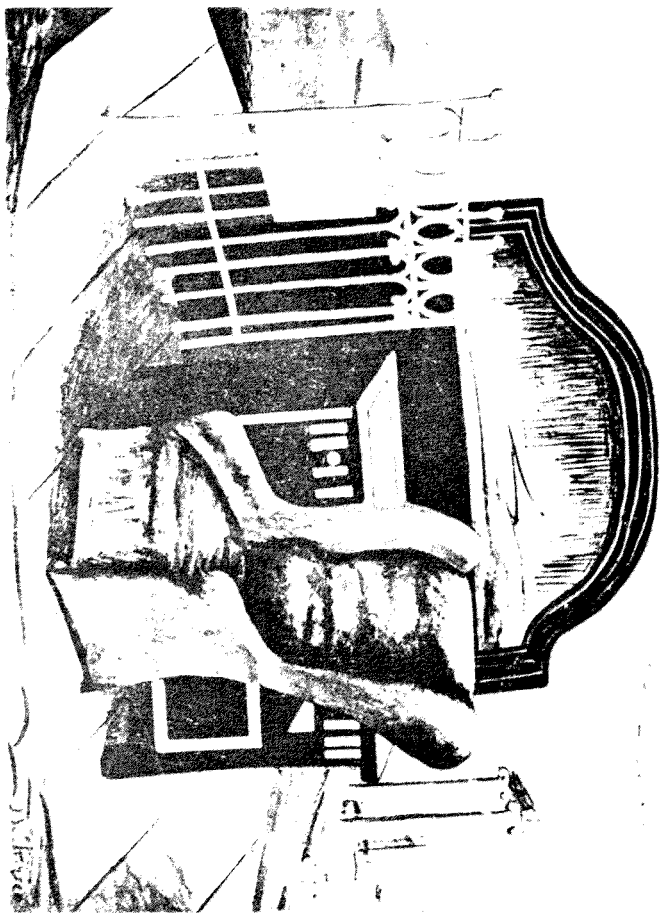


自畫像(表現主義) 谷谷西加 (Kokoschka) 作



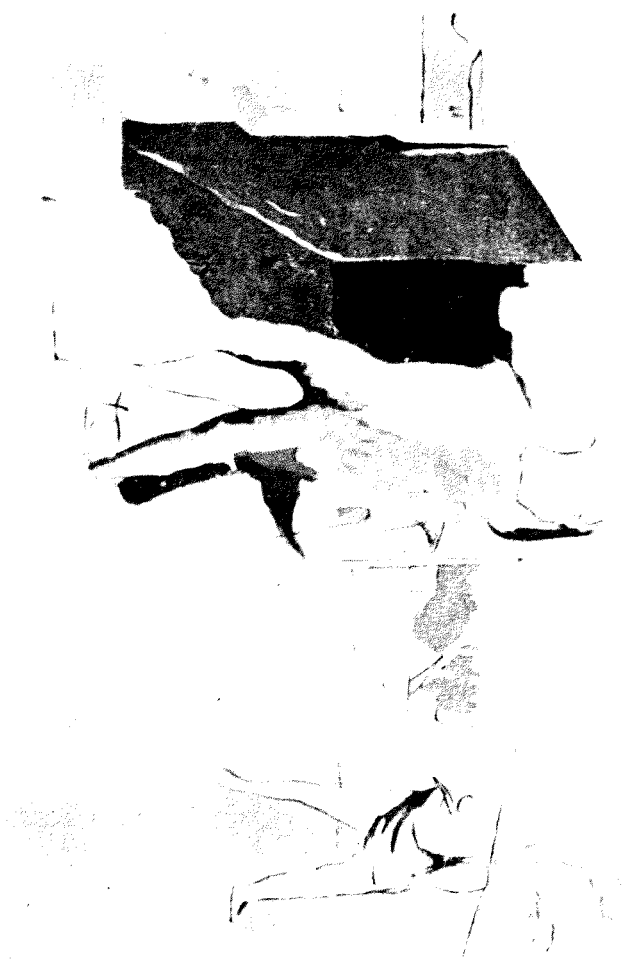
構圖(表現主義)

配許太因 (Pechstein) 作



谷中的模特兒(超現實主義)

契里珂 (Chirico) 作



風景中的裸婦(新野獸主義)

劉爾塞 (Luce) 作



肖像(新即物主義) 蕭玲伯(Schriumpf)作

目次

第一章 現代繪畫的主義概論	一
---------------	---

一 現代繪畫的出發點	一
------------	---

二 現代繪畫之理論的基礎	九
--------------	---

三 現代繪畫的主義	一六
-----------	----

第二章 野獸主義	二二
----------	----

一 野獸羣	三三
-------	----

二 巴黎書派	四〇
--------	----

三 野獸主義的作家……………四三

第三章 立體主義……………六六

一 立體主義序說……………六六

二 立體主義的作家……………六八

三 Orphisme……………七八

四 機械主義……………八〇

五 純粹主義……………八三

第四章 表現主義……………八五

一 表現主義概說……………八六

二 表現主義的作家……………九一

三 絕對主義……………九八

四 至上主義……………一〇一

第五章 超現實主義……………一〇三

一 超現實主義序說……………一〇三

二 超現實主義的作家……………一〇六

第六章 新野獸主義……………一一七

第七章 新即物主義……………一二二

一 新即物主義展望……………一二二

二 新即物主義的繪畫……………一二四

三 新即物主義的畫家……………一二八

插畫

馬諦斯作

舞

特朗作

風景

裘緋作

河岸散步

畢加索作

靜物

勃拉克作

構圖

萊席作

人物

畢加索作

三裸女

谷谷西加作

自畫像

配許太因作

構圖

契里珂作

劉爾塞作

許玲伯作

谷中的模特兒

風景中的裸婦

肖像

現代繪畫概觀

第一章 現代繪畫的主義概論

一 現代繪畫的出發點

繪畫是造型美術的一種，牠顯然應從「可視的」出發的。所謂「可視的」並非是說只在眼上所看見的東西。只是在眼睛上所看見的東西，那是可視物。但「可視的」者，是指被視的事物，是純粹視覺的意思。不單是心理學的視覺，生理學的視覺，是指純粹的視覺而言。所謂純粹的視覺，始終只是視的活動。換言之，可說是一種「生產」。「可視的」依純粹可視的活動創出的時候，那兒便展開着造型美術的世界。

但因為繪畫是占着這「可視的」的一種特殊的領域，所以須為「繪畫的地可視的。」那「可視的」一般，應為繪畫的所規定。我們稱這為「繪畫的。」即「繪畫的」者，並非只是像似外物那樣的繪畫。牠是繪畫的印象，繪畫是為表現，為觀照，不是模倣外物就好了。雖然怎樣巧妙地模倣外物，不能稱之為繪畫的很多。一看上去雖不是怎樣模倣外物的，但也許是很好的繪畫。繪畫是為繪畫，並不是巧妙地描寫外物，牠是應根據表現「繪畫的」與否。又繪畫即使在觀照的場合，亦並非因像物才是繪畫，乃因了「繪畫的」觸動了人的心。這是可以作為定理的。但我們雖然只是拿牠作為定理，而因為是繪畫的分野的原故，和其他思索的場合情形有些不同吧。所以，具體的研究起來，那便是「畫面。」繪畫的對象，完全應在這畫面上着想的。不論怎樣優秀的繪畫，不論怎樣優秀的繪畫的思索，除了畫面就不能表現出來了。即使有可驚的優秀的才能和思索，若未表現在畫面上，那便和繪畫的世界沒有關聯。像哲學者沒有將思想用言語表現出來以前，便不能為真的思想的一般。畫家應將他的一切表現在畫面上。所以，畫面就等於哲學者的言語，詩人的言語，音樂家的樂器。對於繪畫，「畫面」是為其最初，亦為其最後。

所謂繪畫的對象，人們都以爲指外物的。卽畫家所取的 *Motiv*（畫因或題材）決非繪畫的對象。那是物，而不是繪畫的對象。繪畫的對象，是在畫面上所表現的「繪畫的東西。」這樣的思想，是依據優秀的作家所研究出來的。蒂湘（Titiano）指開始作畫之前的「下描」稱爲「繪畫之床。」在畫面上粗描着的褐色之線若稱「爲繪畫之床，」那麼最初的畫面，便應爲「繪畫之家」了。在這「繪畫之家」中安置着「繪畫之床，」繪畫就休息在那上面。所以繪畫的對象，決不是所描寫的物體，而應爲所描寫的場所。卽繪畫的對象和繪畫的畫因是區別的。但繪畫是表現，有被表現的對象，所以須有被表現的東西（主題及畫面。）這就是說對象和畫因是相關的。

但許多人，以畫因單作爲外的物象的場合很多。那也許是一種的物，但不單是物。單是物，卽如蘋果，箱籠，几窗，那些不是一個一個的物結合着的。但畫家作爲畫因的物，是統一而爲一個的。換言之，畫家對於某物時，最初不是看牠的一部份。映在畫家心上的，應是對着的物的全體。這便是所謂直觀。所謂直觀者，不是部分的，乃是全的。畫家捕住這全的物的直感，考察那全的東西的

部分。再換言之，畫家的心和物成爲一個的場合，那便是直感，那全體統一而爲一的，便是所謂畫因。所以，「畫因」因作家的心的不同，其姿態也不同了。若是直覺着同一的物，物是一個，而因畫家的心不同，所以在那兒所生的直感，也成爲各不相同的畫因。塞尚（Cezanne）的畫因所取的果物，和勃拉克（Braque）的，在果物這一點是沒有兩樣的，但因畫家的心顯然地不同，所以那畫因的姿態也不同了。（即在自然主義時代，是着重畫因的半面的物，而現代的繪畫，卻着重於心。換言之，十九世紀的繪畫，一般以物爲主的。即如柯爾培（Courbet）所主張的寫實主義——其實是一種自然主義——不外乎盡量自然地描寫自然原有的狀態。又如馬奈（Manet）所主張的印象主義，雖帶有幾分主觀化，但還是盡量正直地描寫眼睛所看見的物的狀態。那明明是一種印象，雖依個人而印象不同，但在以描寫眼睛所看見的物爲中心這一點上，可說是一種自然主義。對此，二十世紀的繪畫，卻是從看物的心，感受物的心出發的。即着重在表現者的心，在那兒有主觀的和客觀的差異。我們根據了這一「看的形式」，根據了表現者所取的表现態度，可以明確地區別十九世紀的繪畫和二十世紀的繪畫。）

所謂直感，有思想者的直感和畫家的直感之區別。思想者的直感，始終是「理論的」牠是可以達到一種「概念。」即如現在對着一朵花的直感，思索者便直感着這是花。但這是一種概念上來的東西，便是「這是花，」「這無疑是花，」「這是白的花，」「這是紅的花」等的直感。但在畫家，其直感是「非理論的，」那是產生表現的。就像「啊，這花是美麗的花！」「啊啊，何等可愛的花呀！」「是清淨的白花呀！」「完全像熱情凝給起來的紅花呀」等的直感。這不在概念上來的，是生長在表現上的，但依畫家的素質，其直感也有完全不是「非理論的」活動的場合。畫家的心，完全「非理論的」活動的場合，我們稱那種直感為「寫實性。」畫家的心——理論的——活動的場合，我們稱那種直觀為「事實性。」畫家的直感取事實性者，是表現那畫因的事實性的。所謂畫因的事實性者，便是「像某物的樣子，」或是「某物的印象，」或是「某物的形式。」就是描寫「像某物樣子」的自然主義，描寫「物的印像」的印象主義。物的「事實性，」換言之，便是「自然性，」其作畫態度雖有主客之別，但可以說是自然主義。反之，若以物的「寫實性」為畫因，那就必然地為寫實主義。那不是從物出發的，乃是從心出發的。那心具有優秀而

豐富的「繪畫的東西」否，成爲問題。就是，既非「像物的樣子」亦非「物的印像」，「物的形式」乃是物和心合而爲一的直感的質的感動。換言之，便是感動的性質。從這感動生出來的，便是寫實。由這樣意義的畫圖，便是一種直感，而爲畫家的感動。所以，那是畫家的生活及生命，決不是外物。

在繪畫上之非理論的東西，並非爲知而視的，乃是爲視而視的。換言之，和「可想的」對立，是一種「可感的」。理論的東西，明明是可知，又是爲知而視的。但在繪畫上，不只限於非理論的。我們所要求所主張的純粹繪畫，雖明顯地是非理論的及可感的，但在繪畫上也可以看到理論的東西。這個，我們有自然主義的（理論的）和寫實主義的（非理論的）的分別，現在換了別的話來說，便是知的（可想的）和情的（可感的）。

但雖然是自然主義，也有非知的而爲情的。（例如蘇丁 *Soutine* 的繪畫，是可驚的激烈的感情的表現，而其繪畫卻是印象主義的及自然主義的。）而寫實主義，也可以看到顯著的知的繪畫（例如畢迦索 *Picasso* 的繪畫，雖是寫實主義的，但其一切的面卻充滿着知的。）從這樣

的地方看來，理論的和非理論的對立，在自然主義和寫實主義之間，現在應有一種知的和情的之對立。這種對立以前就有人說過的，尼采對於亞波羅的（Apollonian），有提奧尼索斯的（Dionysischer）之說。他說，所謂「亞波羅的」是以靜觀為主，根據於理智的，而「提奧尼索斯的」是衝動的，具有情意的分子（和這同時，對個人的傾向有集團的傾向。）

現在在二十世紀繪畫上，看起這種對立來，有如下述：

（1） 知的繪畫

- a 立體主義
- b 純粹主義
- c 超現實主義
- d 新即物主義

（2） 情的繪畫

- a 野獸主義
- b 表現主義
- c 絕對主義
- d 至上主義

這兩種對立，雖不能全然區別出來，也可表示顯著的二種傾向了吧。不論是立體主義不論

是純粹主義，都明明是知的，都可說是對於塞尚以來重視的寫實性 (Realisation) 之知的追求。又如超現實主義，一看好像不是知的樣子，但實際上仍是知的，決非情的。

對此，野獸主義完全是情的激發的爆發，那兒不願有何等知的。不論是馬諦斯 (Matisse)，路阿 (Rouault)，佛拉芒克 (Vlaminck)，塞巽若克 (Segonzac)，郁德里羅 (Utrillo) 我們都不能在那上面看出何等的知的。又在德國繁榮的表現主義，絕對主義，都是情的爆發，可說是一種狂飈的表現。

但繪畫既以「可視的」為對象，其畫是從感動生出來的，牠不是無形象的。對於理論的形象，有非理論的形象。所謂理論的形象，因為從物的現實出發的，是描寫着物的自然性。所以，那畫家描寫的主眼是自然性。這種場合的自然和畫家的關係，自然是主，畫家是從。自然是一種「原型」，繪畫為其「模形」了。所以，畫家的表現，結局是一種「模寫」的動作。這種傾向，苔莉 (Max Deri) 稱為「自然近似」(Naturnahe)。這就是我們所說的自然主義（十九世紀的繪畫，大都是取這立場的。）但對此有所謂非理論的形象者，這就是從物的寫實性出發的，是繪

畫的形象的表現。但雖說是非理論的形象，也並非沒有理論的，並非沒有形象的。只是牠的形象，不是理論的，乃是非理論的。這便是牠並非全然從自然脫離的，乃是和自然聯關的。那時「自然」是一種「先行」在那兒就有「模寫」，但畫家直感着那個的時候，將牠「速寫」出來，那不是目的而是出發點。畫家從那兒出發着。這就是非從自然出發，乃是從「繪畫之床」出發。所以這是名為「畫因」。這畫因是構成繪畫的一種「機會保持者」。依據這「畫因」的繪畫，繪畫便被理解了。這就是摩依曼（Meumann）的所謂「美的被解理性」在那兒所表現的「構成」便是繪畫。

二 現代繪畫之理論的基礎

繪畫是屬於造型美術的一部門，所以應從「可視的」出發，而且因為是占着繪畫的特殊領域，所以其可視性亦須為「繪畫的」所限制。現在我們以這思維為中心來考察「藝術態度」據苔莉（Max Déri）所說，可以分為「自然近似」和「自然遠隔」二種。所謂自然近似

者，便是和外物近似，是由外的向內的之道。在視覺方面說，是從外面的視覺表象移向內部的表象性的過程。這「自然近似」也可以分爲（一）主觀的（二）客觀的兩種態度。所謂客觀的「自然近似」便是「我們不論何人都看到的」，而主觀的「自然近似」是「我個人所看見的」。這兩種歷史的地看起來，前者是柯爾培（Courbet）的客觀的「自然主義」，後者是印象主義的主張。但若求之於現代，前者的客觀的自然主義極爲稀見，而後者的主觀的自然主義卻可以看到。但那和印象主義上所看到的自然主義卻又不同，是一種新自然主義。例如郁德里羅（Utrillo）弗利支（Friesz）等的作品便是。

其次，所謂「自然遠隔」者，便是不作外物的描寫而爲「藝術的自我」的表現。苔莉說，這是「從內的向外的之道。」這便是「感」，是藝術感情的表出。

在藝術形成上的「成在層」是造型美術上須特別重視的。現在我們若從這思維去看前述的「自然近似」，則苔莉的所謂「自然」顯然是「即物性」。對此，我們現在再另定一種物的性。所謂即物性（自然性）者，是指一種自然的狀態及自然近似的狀態。但所謂物的性者，是

指對於一種物的「質」和「量」的感性。所以在「自然性」上，藝術的主觀爲從，而自然物爲主；而在物的性上，藝術的主觀爲主，而自然物爲從。所以，我們從這思維，對於自然主義可以另定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），可區別爲二種的主義：

對象

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。但是我們並不爲由這寫實性和自然性兩種就能明確地區劃出來。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，但和十九世紀的卻顯然地不同。何以故？因爲十九世紀的自然主義，是照樣描寫

自然的，所以始終是站在物的上面的。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

主觀的新自然主義

客觀的新自然主義

(一) 所謂主觀的自然主義者，雖是自然主義，而其作畫的態度是主觀的，例如最近德國勃興的「新即物主義」便是，它雖是屬於自然主義，從自然出發，但不像十九世紀的照樣描寫物，乃是在探求着從自然出發的自然的明確性，而為知的限定性（明確性）的要求。在這一點上可以看出它是屬 *Apollo* 型的及古典的傾向。

(二) 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，乃是

把握着自然形體的。它雖和十九世紀的自然主義不同，但在取了不離自然形體的作畫態度這一點上，可稱爲自然主義。例如弗利支和郁德里羅等的繪畫便是。

像苔荷的思維，以十九世紀的繪畫爲「自然主義」的基調，則二十世紀的繪畫爲「寫實主義」的基調。又像前面所說的，自然主義可區別爲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，我們可以「野獸」主義來作代表。所謂客觀的寫實主義，是由最近的佛拉芒克等作家所代表的寫實主義。

寫實主義

主觀的寫實主義
客觀的寫實主義

其次，在這寫實主義的二種傾向上，再加上繪畫的要素「色彩和形式」的關係，又可以看出四種的變形：

(一) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向以「形式」爲主者，例如機械主義 (Mechanisme) 便是。

(二) 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-Mauvisme) 便是。

(三) 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。

(四) 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-classicisme) 便是。

但此外更有二種中間的傾向：

(五) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向，「形式」和「色彩」兩者並重的，例如立體主義 (Cubisme) 便是。

(六) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向「形式」和「色彩」兩者並重的，例如寫實主義 (Realisme) 便是。

但在以寫實主義為基調的現代繪畫上，更有最極端的超現實主義。超現實主義亦可區別

爲主觀的和客觀的二種：

超現實主義

主觀的超現實主義
客觀的超現實主義

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」爲主者，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」爲主者，例如「超現實主義」(Surrealism)便是。

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

(四) 客觀的超現實主義，其作畫的傾向以「形式」爲主者，例如「純粹主義」(Purisme)便是。

(五) 主觀的超現實主義，其作畫的傾向「形式」和「色彩」並重者，例如 Synchronisme 便是。

(六) 客觀的超現實主義，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」為基調的。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「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「寫實性」者，便是寫實主義。

上述的站在寫實主義上的許多主義，和站在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。美術史家稱為二十世紀的樣式，以別於十九世紀的樣式而言。這便是現代繪畫的特色。

三 現代繪畫的主義

我們由反省二十世紀的繪畫史，可以看出繪畫經過如何的路程，以及許多主義生滅的情形。而由這些主義的生滅，可以想像到繪畫運動進於如何的傾向。爲什麼原故？因爲印象主義以來的繪畫，在如實地表示着真實地向繪畫的本質邁進。塞尚（Cezanne），梵高（Van Gogh），高更（Gauguin）等的後期印象派，從十九世紀的根據視覺的繪畫覺醒，不斷地作自我精神的思索。像近世哲學的從笛卡爾的「我思故我在」出發的一般。現代的繪畫，是從「我表現故我在」出發的。換言之，不是像十九世紀的畫家般的描寫目所見到的自然，而應爲「表現自我」了。塞尚根據了這精神不斷地製作着；梵高描寫着自我的太陽，而高更爲了尋求自我的王國，一直旅行到泰依提島。由這些作家偉大的努力，繪畫便脫離了描寫自然，而顯然爲畫家獨自的藝術的自我之表現。所以，現代的純粹繪畫運動，至少是從這繪畫的自覺出發的。

後期印象主義的作家的努力，不消說是偉大的，但尚未十分明示藝術的自我之表現的妥當。解釋這不明確者，爲突進的一羣畫家。這不消說便是所謂「野獸羣」的幾個畫家的集合。我們對於這一羣的繪畫稱爲「野獸主義」（Fauvism）。他們以爲繪畫既非追求宗教的，亦非追

求倫理的。換言之，繪畫既不是神的，也不是教會的，繪畫始終須爲繪畫的。所以，他們野獸主義者，捨去「表現什麼」的知的問題，而在「怎樣地表現」的情的感動的整理上看出重大的使命。這種思想雖是相當大膽，而以畫家的技法爲中心來思索的意義上看來，卻留下不可磨滅的功蹟。

所以，繪畫受了野獸主義的洗禮，繪畫的傾向就非常豐富了。其最極端的畫家的一羣，便是立體主義。這些畫家們，探求着如何能十分繪畫的地表現繪畫，於是便捨去了依存於外物的寫實形式而探求着以繪畫作爲構成的形式。他們進於知的探求着「如何地表現」的問題。和立體主義同時，更有企圖着純粹形式的空間構成的純粹主義。和這相前後，更出現一羣猛烈的畫家，便是所謂 Dadaism 的人們，他們旁若無人地暴露一切的醜惡。但是經過了這狂飈一般的主義，繪畫並不傷其純粹性，反使繪畫捨去了倫理的和道德的一切，而淨化爲繪畫的了，於是便出現了「超現實主義」，取了 Dadaism 的猛烈性，再加上「怎樣地表現」的知的思索，而達到了一種新的繪畫。但同時在德國的繪畫運動上，更可舉出「表現主義」來。這顯然是情的暴發的繪畫，受了歐洲大戰很大的影響。但比之於法國的野獸主義，因爲不注重繪畫的技法，所以

不能看出繪畫本身的生長。其次，從表現主義的感情和情熱覺醒，達到復歸於自然性的要求，這便是最近出現的「新卽物主義」。但是我們對於二十世紀的繪畫就是這樣的經過尚不能滿足，而更向純粹的畫家不斷地探求，這便是「新野獸主義」的可喜的傾向。我們看了這二十世紀的繪畫痕跡，於其經過和傾向之中，可以豫想到未來的繪畫是無疑地向「純粹繪畫」推進的。

(A) 野獸主義

繼承塞尚，谷訶，高更的強烈的個性和藝術的自我表現之後，現代的繪畫可驚地進展着。藝術既覺悟到不是外物的模倣，而爲內的精神的表現，則必然的地入於一種單純化。換言之，我們爲了內的精神的表現，就沒有拘泥於表面的細小的屬性之必要。因此，用着單純化的線，盡量簡單地表現感情的純心了。而且不只是線條，就是在色彩上，在構圖上，也同樣具有這樣的精神。這一羣畫家，一般稱爲「野獸羣」或野獸主義作家(Fauviste)。

野獸主義的運動，是從一九〇〇年起現出來的一種年青的繪畫的精神，到了一九〇五年才明白顯現出他們的藝術的意識。他們避開官學派強烈的壓迫，互相結合着努力奮鬥。這派的

主要的作家，便是馬諦斯 (Matisse)，特朗 (Derain)，童根 (Dongen)，馬蓋 (Marquet)，佛拉芒克 (Vlaminck)，弗利支 (Friez) 等。

這些作家之中，馬諦斯，童根，弗利支等，各人在各別的展覽會中出品。及至一九〇五年出現了特朗和佛拉芒克，更增加野獸主義的威勢。從這時候起，以詩人阿波里奈爾 (Apollinaire) 爲中心，野獸主義作家聚集在巴黎的近郊。

這畫派的作家，都用了單純化的線條和構圖以構成畫面，尤其是那色彩的強烈，引人注目。馬諦斯所用的強烈的色彩的效果，給與弗利支，佛拉芒克，童根等以非常的影響。一時更加入羅梭 (H. Rousseau)，郁德里羅 (Utrillo)，便成爲一種決定的運動。馬諦斯表示着優美的色彩的調和與對照，弗利支描寫巴洛克 (Baroque) 風的風景，佛拉芒克表現悲劇的場面。但是當時的畢加索 (Picasso) 還在描寫愁慘的暗淡的畫，特朗企圖着畫面的統一，羅梭表現兒童般的純心。

這畫派最可注目的事情：第一，繪畫須有一個畫面的全體的統一；第二，繪畫應爲具有和自

然界不同的二次面，所以應有特殊的法則，這便是和「自然」相對立的「寫實」(Realite)。從這裏發生的繪畫的問題，便是畫面的構成，物的變形(Deformation)單純化(Simplification)。這樣看起來，野獸主義主要的特色，是對於單純化的熱心，用最小限度的手段以獲得最大限的表現的效果。所謂繪畫，並不是忠實地模倣和再現自然的，乃是用純粹的美的感覺依線和色彩來構成畫面的。馬諦斯表現極度單純的兒童一般的繪畫，這就是復歸於兒童，使自己的思想盡量單純地，直接地，表現繪畫的真實。這一羣的畫家，被人視為野獸羣。

這種野獸主義在德國則成為表現主義，又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(Rouault)，及已故的本能的作家莫弟葛里安尼(Modigliani)色彩的抒情畫家克斯令(Kissling)，大地的鄉土畫家塞共若克(Segonzac)，及奇才畢加索等。

因了這許多畫家的努力，野獸羣得到絕對的勝利，而且在現在的巴黎畫壇上占着最高的位置。

(B) 立體主義

立體主義的畫家，都是從野獸羣之中產生出來的，而其始祖爲塞尙。塞尙曾說：「自然的一切，都可以從球形，圓錐形，圓筒形去求得的。」但是這樣的思想，如何地應用到繪畫的表現的方法上還是沒有。到了特朗使物體單純化，根據於物體「解體」的研究，看出了物體的分析和解體的方法。這樣的思想，由科學者葛雷茲 (Albert Greuze) 以幾何學作畫學的力，作成極度精密的東西。而且他們的思想，以一種客觀的傾向，盡量地從一切的面來考察物體，想在同一的面上綜合那完全形態。這種思想，是由鑛物學的智識，得到一種物體結晶的原理。其極度的推論，則成爲奧藏方 (Ozenfant) 和強弩勒 (Jeanneret) 等所主張的純粹主義 (Purisme)。當時研究黑人雕刻的畢加索，發表一種特殊的立體畫，而同時勃拉克 (Braque) 萊席 (Leger) 的運動開始，葛里 (Gris) 寶樂男 (Delannay) 羅朗爽 (Laurencin) 等加入，以詩人阿波里南爾有力的辯護，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作品。又依其所到的觀念的程度，各人的

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。依高東（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的過程。

（一）第一階程 便是所謂立體的寫實主義，仍然保存着物體自然的位置，而傾向於以立體的形作寫實表現。這階程代表的作家為梅景琪（Meinger）。

（二）第二階程 不依照自然物，而還元於立體的形體。使自然的形態主體化，用主觀化開始。這階程的代表作家為哈爾龐（Herbin）。

（三）第三階程 便是所謂第四次之主義。即如表現一個部分時，從許多的見點去觀察物體，依面的積重，表現全的精神現象。其代表作家為勃拉克，他爲了表現精神現象的記憶使用特有的文字。

（四）第四階程 是一種混入對象物品和抽象的圖案的機械主義（Mechanisme），其代表家為萊席（Leger）。

（五）第五階程 變更客觀的對象的形，平面的表現抽象的圖案。是空間暗示的消卻，向

二次元的還原。這傾向的代表作家爲畢加索。

(六) 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格雷茲 (Greiz)。

這樣地分爲六種階程的立體主義，用了馬諦斯系的野獸主義的色彩，由特朗從形式的立體化出發使物體的表面解體，其型體根據於結晶的原理，努力於一種繪畫的構成。但這畫派自一九一六年以來日就衰落了。

(C) 新古典主義

新古典主義 (Neo-classicism) 不消說是對於十九世紀的古典主義而言的，所以我們應當先關於古典主義說一說。

於繪畫上的古典主義，是以一七八九年的法蘭西革命起，在法蘭西現出來的一種運動。其主要的傾向是心醉於希臘羅馬的古典的藝術，在那兒發現藝術的感動的源泉，以及求得表現的規範。

從古典主義的史的意義看起來，是和一種啓蒙運動同時起來的。換言之，是對於專制的反抗，而希望得到古典的自由，又取入英國的啓蒙哲學的思想，要想在遠昔的希臘，求得那種思想。對於這樣的古典的自由的純理的慾求，是在法蘭西革命時發現的。

這樣的古典的研究的熱情，最初是在德意志強烈地燃燒起來的。溫開爾曼（Winckelmann）對於古典的研究具有強烈的熱情，他的名著「古代美術史」爲當時各國的古典主義的運動鳴起一聲急鐘。

最明白地在繪畫的世界中表現古典主義的精神者，便是達維（David）。達維從一七七五年起約五年間生活於佛羅杭斯。他對於純粹的希臘的作品抱有強烈的憧憬。他的優越的才能，使他不單單止於古典的模倣，而作出了他獨自的古典主義。對於這樣的達維的繪畫，批評家說是施了色彩的平面化的浮雕。他是在古典的要求上結合自然的觀察，使對象具有清楚而精密的輪廓和表面。

受了達維之教的作家之中，有以戰爭畫家知名的格羅，和奉仕於拿破崙大帝的宮庭畫家

席拉爾。但是這些畫家，都不能發展在達維的畫上所包含的藝術的意味。最明白地最正確地接受了這種精神而繼續發展的，便是恩格爾（Ingres）。

恩格爾最初學於達維之門下，其後他說「在這裏找不到美，」遂離開達維而去。自一八〇六年起八年間，生活於佛羅杭斯，用了熱烈的愛心去研究拉斐爾。這樣地所產生出來的恩格爾的作品，是考察着對象的細部，及在物體的表面上注目微妙的變化。又取入物的圓味和光與影的變化，作具有光滑的觸覺的表現。而其最顯著的拉斐爾的特色，是優美的體格和力的完全的調和。他說：「莫若德是音樂之神，拉斐爾是繪畫之神。」由這句話可以明白表出他的思想了。

這樣的在繪畫史上的古典主義，具有和藝術派的洛珂珂（Rococo）的對立着同時和其次的浪漫的對立着的特色。根據溫開爾曼說，古典的神髓不在羅馬人，只是存在於希臘人的。羅馬人不過是希臘人的模倣而已。人生的根本意義都具於希臘文明中，在繪畫上就表示「自由」和「調和」的最高美。所以完全的人生，應以希臘文明為模範。這樣的思維簡單的說起來，是「高貴的單純」和「沈靜的偉大」。

上面所說的是十九世紀的繪畫上的古典主義。但是二十世紀的新古典主義，是以達維和恩格爾爲基調的麼？不是，與其說以此爲基調，毋寧說是從古代直到現代之重要的形式的探求。塞凡里尼（*Severini*）說：畫家至少是爲了獲得不變的形式而研究的，那方法是科學和數學。現在基礎於科學上的諸要素，以測量古代的美而得其精華，這樣便產生了新古典主義。

再借了他的話來說：達到古典的路，不是感覺而爲精神。不是作畫的效果的分析，而爲原因的分析，只是眼和趣味，以及一般漠然的知識，不能構成畫面，牠是須依據於技法的。

這樣的二十世紀的新古典主義，取了和立體主義共通的方法和見解，根據嚴密的幾何學和數學，以接近古典的美。

這裏可以注意的，便是立體主義以後的畢加索所企圖的新古典主義。但是他並不根據理論的科學和數學，卻在自由地表現明確的形式。這種古典主義的作品，所具的明確性，在繪畫上可說是知的。

畢加索從一九一七年時候起，追求着恩格爾而達到一種新古典主義。那早已不是古典主

義時代的恩格爾了，不過是畢加索現代的去看恩格爾。這樣的傾向，由塞凡里尼，卡拉（Carra），契里珂（Chirico）等作成一種主義的形式。

但是這種古典主義的繪畫的非難點，便是感覺性的缺乏，及乾燥的明確性。這是須根據於用了怎樣的繪畫的技法來解決牠，才可決定這主義的生命。無論如何，新古典主義不是向古典主義的復歸，也不是古典主義的研究和回顧，乃是根據現代的（感覺新時代精神）來解釋及表現古典主義。

（D） 表現主義

表現主義（Expressionismus）多少受了法蘭西的野獸主義的影響，這是不能否認的。野獸主義從一九〇〇年到一九一〇年，放出一種野聲的叫喊，於是支生出立體主義這異端者，在德國則有表現主義的擡頭。

在表現主義的作家，否認「物體爲目所見的形態」而以爲「物體是我們的目上所現的形態」是正確的認識。物體是我們的目上所現的形態，便是作爲一種現象的物。作家素直地表

現自己心中所現的形態才是真實的。所謂在我們的心中所現的這件事，便是要做着自己的各別的心上所現的東西，要求着各自強烈的個性。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。「我們的目上所現的形態，」換言之，就是內的精神，也就是我們要求着的由物所表現的內的精神，牠在個性的時候是「表現主義」在類型的時候是「理想主義。」所以物是作家所見的主觀的內的精神。即A所見的物，和B所見的物，又和E所見的物，各作家所見的物，應當是不同的。看的自身，不是我們的問題，各作家所見的內的精神形態卻成爲問題。表現這種形態的者，便是表現主義的藝術。表現主義的思想，是通過柏格森的創造的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，不像野獸作家的重視繪畫技巧，這是他們的缺點。本許太因（Pechstein）描寫特拉克窪般的劇的考察，谷谷西加（Kokoschka）具有谷訶般的熱情，馬克（Marc）以住在幻想世界內的動物爲題材，諾爾台（Nolde）描寫原始的狀態，克萊（Klee）具有天真的

小兒的精神描寫着奇怪的愛的世界。但是他們不像野獸派畫家的樣子。以「如何地表現的方法」作爲第一問題，而專在企圖思想的推論。所以，他們的繪畫，與其說是個性的思想，不如說是傾向於思想的表示。例如：培克曼 (Beckmann) 描寫極度悲愴的人生，葛羅士 (Grose) 痛擊人類的醜惡和慾望。又霍弗爾 (Hofe) 描寫不可思議的人類的運命。但是，他們變成思想的人，而忘記了表現的技巧了。所以他們的思想停止的時候，表現主義便失了進行的力量。

在他們之中，根據色彩線條和形的思考，繪畫的結構，企圖着獨自的綜合者，便是康定斯基 (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，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，用色線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。對於這樣的以前的作品，最近的作品是用了幾何學的線所形成的，像是用了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。

對於康定斯基從自然物的變形出發，馬來維契 (Malevitch) 則依純然的空間和色彩形的質量的關係，以構成一種繪畫，這稱爲 Suprematismus

(E) 超現實主義

立體主義的運動告終之後，從一九一八年時候起，於法蘭西及德意志，現出一種非常破壞的反動運動，那便是詛咒文明的「大大主義」(Dadaisme)。大大主義是一種破壞的東西，所以對於藝術的建設毫無功績。等到多少成爲建設的時候，批評家就以「新大大主義」名之。爲當時的勇敢的主義者的，有查拉 (Zara) 畢卡皮亞 (Picabia) 阿波 (Arp) 等的立體主義的變相者。這些人在一九二〇年二月三日聚集在巴黎作示威運動。

但接着起來了一種脫離了這種否定和破壞運動的新的藝術運動了。這便是從大大主義中出來的「超現實主義」(Surrealisme)。這運動自一八二一年蒲魯東 (Breton) 發表爲超現實主義宣言的「溶魚」開始。一九二五年，發刊雜誌 La Revolution Surrealisme。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，斯保爾等人。

但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、阿波之外，有契里珂，彌羅 (Miro)，愛倫斯德 (Ernest) 等。他們研究對於現實的非現實，以非現實的現實爲對象而出發。所以他們的畫因 (Motive) 是超越了從來所用的現實，看出了一種非現實的現實。在這裏便是他們的藝術世界。

曾經在立體主義的畢加索，從純粹的繪畫的研究，以其豐富的才能，從事於超現實主義的建設。最近畢加索的作品，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，他比之於畢加索之爲理智的，是表示着情緒的法蘭西的感覺。

從大大主義中出來畢卡皮亞，表現出戀愛的夢，詛咒文明的阿波製作浮彫，處在畢加索和卡拉之間的契里珂，以其豐富的才能進於獨自之道，彌羅敘述明快的世界，芒雷 (Man Ray) 取材時髦的 Motive，愛倫斯德握住德意志的魂，追求羅曼諦克的 Motive。

第二章 野獸主義

一 野獸羣

像許多批評家所說，近代的繪畫，以塞尙爲界，所以稱爲「塞尙以後。」對此，二十世紀的繪畫，至少以馬諦斯劃一時期，所以可稱爲「馬諦斯以後。」

因了塞尙的近代的苦悶，所打開的繪畫的本質，可稱之爲 Realisation。換言之，塞尙爲了要求畫面之綜合的統一，發現了構圖的單純化。塞尙依這單純化的畫面的統一，捉住了集中的構圖。他說：在畫面上的「效果」，便是使畫面構成統一，集中的純然繪畫的特性。應在主要的一點上捉住之。這樣，在塞尙的畫面構成上最主要的事情，便是繪畫的面的把握。這不單單是平面的面，乃是以量的效果爲主的面。所以，塞尙依其面的表現，把握着物質感與實質感，是完全重視

面的研究。依這面和面的關係，面和面的結合，所把握到的物體感和物體的立體性，便是所謂繪畫的 Realisation。

因了塞尚的努力所捉住的繪畫的 Realisation，其結果，對象物爲了畫面的統一，便有幾分離開客觀的形象；換言之，就是依客觀的原形的變形，以企圖構成着畫面，及統一繪畫的東西。這繪畫上的對象的變形，叫做 Deformation。

二十世紀的許多繪畫，都是站在塞尚的功績之上，可說是從這 Realisation 和 Deformation 的解釋而來的。

塞尚的繪畫的精神，明明是客觀的繪畫構成；而馬諦斯的繪畫的精神，是具有主觀的感動和熱情的情緒。換言之，野獸主義者的馬諦斯的繪畫的精神，是反抗着冷靜的理性的作畫態度，極度地情熱的作畫。這樣的在繪畫上理智性和感動的對立，在繪畫史上作成了一種定律。達維 (David) 和恩格爾 (Ingres) 的古典主義，明明是依據於理智性的藝術，而特拉克窪 (Delacroix) 和奇里高 (Gericault) 的浪漫主義，明明是感動性的藝術。而反抗着十九世紀的柯爾

培 (Courbet) 馬奈 (Manet) 塞尚 (Cezanne) 的理智性的繪畫者，便是二十世紀初頭的野獸主義的感動性的熱情性的繪畫了。這可怕的疾風怒濤的繪畫，由馬諦斯而展開。他以透明的感受性和敏銳的感動性，企圖展開着獨自的繪畫境界。馬諦斯說：我決不回避他人的影響。我像膽怯者般的對於自我懷疑着真實性的缺乏。但是我相信，藝術家的個性，經過了這苦惱，自然確固而生長着了。若是藝術家回避了「反抗」那作家的運命也就完結了。因了馬諦斯的強固的向時代的叛逆，野獸的運動才具有基礎。

野獸主義的運動，是從一九〇〇年起來，一九〇六年前後，支生了立體主義，其特色更爲濃厚。

一九〇五年前後，野獸主義者相互地團結起來，在蒙馬爾特，住着畢加索和童根，接着勃拉克也移住過來。在夏都的田舍中，特朗和佛拉芒克共同努力着，形成了夏都畫派。而馬諦斯住在山密雪爾。這許人，以詩人阿波里南爾爲中心聚集着。羅梭亦常加入其間。當時的野獸主義者，像燃燒着的青春之心的一般，以充盛的精力製作繪畫。當時的情形，我們由特朗的話中可以知道。

「一九〇〇年以後，野獸羣的發展完全入於正規了。看了當時的馬諦斯的研究所便可以了解的。我會到馬諦斯的一九〇〇年以後，工作仍像以前般的無所焦慮，在羅佛的薄暗的畫室中努力製作。我自以為負了大的使命般的那種精神，確固地具着自信在繼續研究着，有時也像是在探求着某種東西的。但完全是快樂的時代。我最初不只作色彩的研究，也不忘卻了表現法的研究。我當時在羅佛模寫着 Ghirlandajo 的某作品。其後我感到心灰意懶，而當時馬諦斯恢復了我的元氣。其後我在獨立沙龍獲得了成功，同時和屬於以前印象主義是弗里支及其他幾個作家，開始使用生動的黃色，青色，綠色。

「這些野獸羣作家，當時都在嘗着鍊獄之苦。當時我們所意圖的，不過是茫然地描寫着和前人的畫完全不同的獨自的創作。當時自然科學的研究非常地進步，正是攝影術出現的時代。這件事情十分地刺激了當時的野獸羣。反抗着照樣描寫自然形態的類似照相的平凡的繪畫，是我們的一種目的，要求着色色彩強烈的繪畫；從光線方面也解放了。又如超越現實以獲得變形的繪畫的思想，實在是非常美好而緊要的。

『馬諦斯於美好的色彩的配合是成功了。但是其他的野獸羣，還沒有那樣良好的繪畫出來，這些野獸羣的試練之中，其最大的功績，便是從束縛中解放了繪畫。野獸羣直接地突進於色彩的。其作畫的態度，因為過於直接，使我們感到幾分混淆。但是我們覺得繪畫是使物象賦有生命的。』

『現在野獸主義長成的時候，色彩的配合等不成問題了。只是在要把精神給作品以靈魂。但在野獸主義最初，我們最用心於技巧的修練，而堅強地忍耐着，努力着的。偉大的作家，是具有超越技巧的一種大的表現力。看到拉斐爾 (Raphael)，倫勃朗 (Rembrandt)，裘拉 (Durer) 都不是很好麼？他們都不是有着天賦的才能麼？』

有了特朗的話，我們可以十分地知道當時的情形了。這新時代的精神，當時受了非常的迫害，但終於徐徐地開拓出他們的道路。又弗利支也說：『我們在山密雪爾河岸的馬諦斯家裏，談論着關於色彩和對照的法則。那時想起了秀拉 (Surat)，梵高，塞尚，羅諾阿 (Renoir)。當時獨立沙龍的新作家特朗和佛拉芒克也聚會了。還有裘緋，弗羅萊等，差不多每天在蒙馬爾特，獨非斯

的廣場，奧爾勿伐的河岸度日。

『其後勃拉克也來到巴黎，加入於野獸之羣。一九〇五年和六年，弗利支和恩凡羅也加入進來，和馬諦斯，特朗等相會合。』

『特朗，佛拉芒克和弗利支，達到了豐富的色彩的交響。但馬諦斯還在繼續裝飾風的工作。』

『在當時風行的畫論上，色彩便成了解放和建設的力強的要素。』

野獸主義的運動，明白地爲人所知道，是一九〇五年的時候。住在山密雪爾的馬諦斯，恰恰像獅子一般地，開始發揮其強固的個性，用了像小孩一般的素樸的外形，其驚人的精神力，像獅子吼一般的凶猛。畢加索和童根，當時都住在蒙馬爾特。才氣縱橫的畢加索，不絕的像變色蟲般地豹變着。又立體主義的領導者勃拉克，也移住到那地方。特朗和佛拉芒克，住在郊外夏都的田舍間。特朗以貓一般的賢明，注意於繪畫的統一。佛拉芒克以犬一般的忠實，不斷地製作，漸次向強烈的色彩進展着。路阿則完全像猛虎一般，用了恐怕的形狀，發揮其野獸性，振驚當時人們。而羅梭像象一般地，慢慢地試作着靜的畫面，表現着差不多不動的獨自的個性。

當時某批評家，給這一羣個性的畫家加以「野獸」之名，漸次成爲一般的名稱，於是野獸主義形成了繪畫上的一種主義。這派的最主要的事情，便是斷然反抗着官學派。藝術既非自然的模倣，亦非照樣模倣物象的姿態，也不是捉住目所見的印象主義般的東西。藝術常是「自我精神」的表現，應當創作出他人不能及到獨自的東西。若是像官學派那樣，照樣地描寫自然的姿態，便算是繪畫，那麼照相不是最理想的攝出那種姿態麼？但藝術的真實，和理論上的真實不是同一的。藝術既非說明，亦非論證。牠決不是追求真理的，乃是追求真的寫實的。若追求真理，便是理論。但「寫實」常須依據於表現的。那是「自我」與「物」統一着的時候現出來的。「自我」脫卻「自我」的時候，便達到不能動的「超自我」。這主體和客體合而爲一的時候，便能捉住「寫實」了。這「寫實」若只感到，還不能十分現出來，到了成爲一種表現而活動的時候，才是真的「寫實」。換言之，「感」和表現感的手的運動成爲一個的時候，那才是真的寫實。即描寫一個形，表現一個像的時候，其現實爲完全的。從這樣的「自我」的覺醒，發展藝術的精神是野獸主義的靈魂。馬諦斯以可驚的變形和單純化，在表現着這藝術心。畢加索試作着理智的

構圖。羅梭用了大膽的強固的個性，支配着一種世界。野獸主義的運動，到了一九一七年，已達到完成之業。畢加索作出了一種 Picassisme，最近又從新古典主義飛躍到超現實主義。佛拉芒克進入於寫實主義，弗利支和郁德里羅同陷於自然主義。這樣看來，現在仍以野獸主義的精神活動者，馬諦斯以外，有路阿，特朗，蘇丁等。

但是，野獸主義到現在已經成爲一種過去的事情了。不論是馬諦斯，特朗，佛拉芒克，路阿，郁德里羅，塞聶若克，裘緋，弗利支等，都脫卻了共通的主義的範疇，進於獨自的境地和自由的個人的作畫。所以，若是這些二十世紀的大家，看做孕育新時精神的作家，則野獸主義的時代，便是年青氣壯的集團了。由這新鮮的時代精神所築起來的現在的位置，已經成爲各人獨自的，雄踞在廣大的自我的分野上了。所以我們可以視爲一種個性主義，現在我們應當來看看這個個性主義集團的「巴黎畫派」。喘息在野獸主義時代的苦悶之中的新時代的作家，現在做了巴黎畫派的大家，在二十世紀的繪畫上占着大的勢力了。

我們翻開美術史的時候，在那裏有意大利的文藝復興，有巴洛克 (Baroque) 的美術，有自然主義美術。這就是說，在十六世紀意大利的文藝復興，是在意大利特別優秀的意思。又在十七世紀德國巴洛克的美術，是特別在德國最為優秀。但是這樣的現象，在各世紀的一樣式，是特別在某一國優越的。這不過是作為一世紀一時代考察的現象。但在現代的繪畫上，各自繪畫的樣式，於某一點上，可說是「汎巴黎化」的。這便是並非作為一時代的樣式，而傾向於「巴黎畫派」的意思。當古代希臘時代的美術，擴張到東西洋各國，即史家所謂「希臘主義」(Hellenismus) 的美術。但是現代繪畫的「汎巴黎化」，是依了從各國集合起來的畫家的內的精神所傳播的。若古代的為遠心的，則現代的可說是求心的了。這樣的現象，最近尤為顯著。

在現代各國，都有其本國的繪畫。但不論那一國的繪畫，都不得受巴黎畫派的影響。不論是德國的繪畫，意大利，西班牙，荷蘭，比利時，英國，俄羅斯，捷克，阿美利加，日本，乃至中國，都是受了巴黎畫派的影響。其積極的現象，各國最優秀的作家，都聚集在巴黎，自己投入於巴黎畫派之中。而巴黎畫派的新鮮作家，差不多大部可說是旅客。即如西班牙人中，有奇才畢加索，及勃倫卻

特 (Blanchard)，葛利斯 (Gris)，彌羅 (Miro) 等。北方的俄國人中，有夏迦爾 (Chagall)，柴列契夫 (Tchelitchev) 等。波蘭有克斯合 (Kisling)，芒蓋 (Man-Kés)，哈麗加 (Halicka) 等。又如立陶宛新興國，有蘇丁 (Soutine) 等。意大利人中有已故的莫第格里安尼 (Modigliani) 及契里珂 (Chirico) 等。德意志作家中，有克萊 (Klee)，愛倫斯德 (Ernst)，康定斯基 (Kandinsky) 等。日本人中現在也有藤田嗣治 (Fujita)。

這樣地看起來，巴黎畫派的大家馬諦斯，勃拉克，路阿，羅梭，郁德里羅等，是純法蘭西的作家，而其他的被視爲中堅作家的許多畫家，都可說是旅客。看到這樣的現象，現代世界的繪畫，都是汎巴黎化的。而這現象再從反面看起來，又可以說是巴黎派的國際化 (Pax Universalis)。這就是說，各國繪畫的中心是巴黎畫派，其傾向遂爲汎巴黎化，結果當然成爲巴黎畫派的國際化了。

最根本的地誘導這問題的一種契機，便是「繪畫上的地方色彩。」現代的繪畫雖說是汎巴黎化，但全然不是巴黎的模倣。許多的作家，都以其各自民族固有的地方色彩來臨，便顯出更

有效的特色。這樣地在藝術運動上，其國際化的時候，便達到了和我們的預想完全不同的結果。所謂 *Pax Universalis*，一見便使我們預想到繪畫的一國化的樣子，然而卻呈現出全然正反對的多國化的現象。就像夏伽爾是具有俄國的特色；契里珂在表現着意大利的特色；蘇丁具有立陶宛的特色；畢加索是西班牙的，勃倫卻特也是表現西班牙的；克萊，愛倫斯德，康定斯基，都捉住了德意志的特殊性。所以，現代世界繪畫的汎巴黎化，其結果便成爲巴黎畫派的國際化。這樣地，現代的繪畫，完全具有汎巴黎化的傾向，巴黎畫派自然呈現繪畫的地方色彩之汎世界化的結果。這是概觀現在的世界繪畫所現出來的橫斷面的特色。

三 野獸主義的作家

(1) 馬諦斯 (*Henri Matisse*)

亨利馬諦斯，不待言是野獸派的指導者，而占着現在巴黎畫派 (*Ecole de Paris*) 的主要的地位。

馬諦斯是純法蘭西的作家，生於一八六〇年，學於摩羅 (Gustave Moreau)。當時的馬諦斯，不消說是印象主義者。但是他由研究恩格爾 (Ingres)、陀米埃 (Dannier)、取法於秀拉 (Seurat)、特加 (Degas)、高更 (Gauguin) 等，漸次達到近代之綜合的單純化。

但是給馬諦斯最強的影響者，是保爾塞尚。他從塞尚的寫實性的研究，於繪畫上捉住了創造的有機的實在感。便是由面和面，現出繪畫的量感的表現，從那全體的綜合，把握着一種繪畫的實在感。

從一九〇〇年時代起，馬諦斯歸向到純粹繪畫的自覺。其最顯著的現象，便是畫面的「單純化」。馬諦斯說：「在一個畫面上，部分應當綜合全體，所以畫面之中，若有無用的部分，那是完全有害的。馬諦斯因了從畫面上捨去無用的一切，使繪畫更單純化，便成功生命之充實的表現。」

這樣的馬諦斯的單純化，可說是受了黑人雕刻的暗示。馬諦斯在那黑人雕刻之中，看出了牠的單純化的原理。那是原始的狀態，又是小兒的單純。有人對於馬諦斯的繪畫批評說，不過是五歲的小孩子所描寫的。馬諦斯卻泰然答道：這正是我心裏所要表現的。小孩子的活潑的想念，

若再能爲我所獲得，世界將要完全一新了。

這樣的破壞傳統的畫法，在二十世紀的初頭邁步前進，恰恰和文學上的自由詩運動很相像。那種音韻豐富，調律規正的韻文詩，正是象徵着前時代的。而踏破此等一切的法則，直接地表現熱情的迸發者，便是自由詩，所以馬諦斯的繪畫上的運動，在那自由和單純化，以及破壞整然的法則這點上，和自由詩頗有相似處。這自由化的內的爆發，依極度的單純化，使畫面上構成綜合的美。

這種感動的作畫，用了裝飾化的色彩效果，於單純的線描上表現着。

一九〇六年時代前後，即野獸主義的時代，產生了無數的傑作。「白羽毛的帽子」是當時的代表作。

其後馬諦斯的研究次第深化。野獸主義的運動之後，他從山密雪爾轉居到尼斯海岸，在那閑靜的居住中製作出許多新的作品，比之於以前野獸時代者，加上清酒的馬諦斯的獨自性，雖然野獸時代的強烈減去幾分，而在美的透徹和深味上，卻達到了圓熟的境地。

以巴黎畫派首領見稱的馬諦斯，同時負了素描家的名聲。馬諦斯的素描，不是別的畫家所描寫的 Croquis 而立在純粹的 Dessin 的位置上的。所以我們可稱這爲「純粹素描」。他的素描和畢加索的恰恰成了一個對立。這便是尼采所說的 Apollo 的和 Dionysus 的對立。畢加索的素描，明明是理智的，在表示冷靜的構成的思索這一點上，可說是 Apollo 的；而馬諦斯的素描是情緒的，在企圖陶醉的畫面的構成這點上，可說是一種 Dionysus 的作家。

在野獸時代的馬諦斯的素描，可以看出一種活潑的生氣和力強，而近來卻漸到優美的方面去了，這是素描的純化，也是往一種深刻方面的移動。現在馬諦斯的素描，和他的油畫同樣，在巴黎畫派中占着最高的位置。

(2) 特朗 (Andri Derain)

特朗於一八八〇年六月一日生於巴黎郊外的夏都，從幼時即愛好繪畫。

塞尚以後，經過野獸主義運動，立體主義運動，一直到現在巴黎派之中，像特朗那樣偉大的巨人實在是不可多得。他從塞尚的 Realisation 出發，侵入到現代繪畫。他用了賢明的頭腦，從

傳統之中發現新的秩序，在這一點，特朗可稱爲一個多角的畫家。

特朗對於現代的繪畫，有時成爲文學的或思想的，他是始終在追求着純粹繪畫的本質，是構成的，對於技法具有周到的準備，而且爲了發展他自身的繪畫，從一切繪畫中吸取養分，在這一點他是具有綜合的才能。

特朗的生地夏都，佛拉芒克（Vlaminck）也住着在。當時和馬諦斯，馬蓋，等發起了野獸主義的運動。

野獸主義時代的特朗，明明是立腳在塞尚的上面的。一九一二年的「埃塞泰克風景」，「卡索風景」等，便是最好的例，當時的佛拉芒克，亦是從塞尚出發的。所以批評家稱當時的特朗和佛拉芒克「爲夏都派。」

其後特朗研究着原始藝術，這也許是受了亨利羅梭的影響。在當時的作品（靜物）上可以看出來。一般稱這爲立體主義的時代。但特朗是不歡喜立體派畫家那樣的分析和抽象，他追求着繪畫之最繪畫的東西，便發現了原始藝術。

其次特朗達到了古典主義。但他並不是歸於古典的，是古典的之現代的解釋，及其本質的現代化。不過是繪畫的統一和畫面之綜合的研究。

從這特朗的研究，便統一着野獸主義的精神和現代的精神，而完成了特朗獨自的樣式。在現在巴黎派中特朗的位置，和馬諦斯，畢加索，路阿是同樣偉大的。他在研究的長途上走着，在追求着純粹地繪畫的永久性。這是在畫面上的永遠的物的構成，這也不外乎是一種寫實。他依了豐富的量感，和優美的色彩的諧調，巧妙地統一了畫面。

Gordon 說：「特朗是爲了結果（效果）而作畫，佛拉芒克因爲衝動而作畫。」這便是說，特朗在未作畫之前，一切的金圖，構圖，色彩，都加以深思熟慮了。Salmon 說：「在特朗的畫室裏，只有繪畫。」又說：「特朗是現代的繪畫運動的調節器。」他縱然受無論何人的影響，但決不失去自我。他人走到極端的時候，特朗是依了調節器賢明地判斷着。換言之，特朗除了靜止的深以外沒有別的了。這在繪畫上是最繪畫的，又可說是一種永遠性。由這一點看來，馬諦斯是感動的，一時的，而特朗是知的，永劫的。借了Gordon 的話來說，佛拉芒克像是忠實的犬，而特朗像賢明的

貓。這意思就是說：貓的注意力很深，從這一室通過那一室，窺視了所有的房子，而尚不能滿足的樣子，仍在繼續地探求，於是就跳到屋頂上面去了。而特朗在繪畫上的進求，也是這般的賢明。

(3) 畢加索(Pablo Picasso)

畢加索於一八八一年十月二十三日生於西班牙的麻拉甲，幼時即愛好繪畫，當他十四歲的時候，就在巴爾賽羅拿的展覽會裏受了三等獎，很早就顯示他特異的才能了。

但當畢加索最初到巴黎的時候，還沒有足以驚人的地方，其後追從洛德萊克 (Rautec) 的作風，表示着顯著的傾向。但這時代的畢加索，還不是今日的大作家的畢加索，不過是一種的摹倣時代。那作品差不多不是畢加索獨自的，不過是斯打郎和洛德萊克的影響。

畢加索成爲畢加索獨自的，是從他發現了葛萊谷 (Greco) 以後。那畫中的人物是具有悲愴之感和瘦的姿態，其色彩是具有青綠的傾向，非常憂鬱的。但是自這時代以來，畢加索已竟捕捉了畢加索的了。當時巴黎正是野獸主義擡頭的時候，馬諦斯，特朗，弗拉芒克，弗里支等，卻用了可貴的熱情在作畫。而當時還在年青的畢加索，正像詩人 Apollinaire 所說的一般，還在描寫着

海底那樣青的繪畫。這時代的批評家稱爲畢加索的青色時代。像當時野獸派的一羣受了塞尙的影響，畢加索也在受着塞尙的影響。同時在這時代他畫了許多的靜物（某批評家說，畢加索的故鄉麻拉甲，自來便被認爲靜物畫派的策源地，大半畢加索是受了那種影響的吧。）

野獸主義的作家，不論是馬諦斯、特朗、莫第格里安尼，都無疑的是受了黑人雕刻的影響。畢加索亦不能逃此例外，他由黑人藝術的研究學得極度的單純化。這是一般地稱爲立體主義時代，但畢加索的立體主義和其他分析的立體主義是不同的。所以某批評家稱此爲 Picassisme，比較的正確。

從一九一七，八年他轉回到新古典主義的運動，那人物較之於葛萊谷時代者，具有豐滿的肉感的形，那輪廓是很明確的，而其色調是含有澁味的紅色。所以批評家稱爲「赤色時代。」畢加索之所以爲畢加索，而在巴黎畫壇上獲得大名者，大半是得力於此時代。當時最有名的傑作，便是「畢加索夫人」，那種有深味的表現，和理智的清灑的才能，的確是非凡的。

最近的畢加索，又在埋頭於超現實主義 (Surrealisme) 的樣子，但他不只是一個好奇者。

他是爲了要求真的繪畫的原故，才開拓着各種的道路，作出各種的作品。所以畢加索的超現實主義，具有力強的理性的透明，和銳敏的覺的表現。

這種畢加索的進展，批評家稱爲「畢加索的豹變。」這種豹變並不是外面的推移，乃是畢加索的內面的躍進。馬諦斯若視爲巴黎畫壇的繪畫的清算者，則畢加索可說是不絕地問題的提出者，馬諦斯是在走着繪畫的本道；而畢加索則在尋覓一切的問題，而在預期之外突然發現在繪畫道的正中。

(4) 路阿 (Georges Rouault)

路阿和馬諦斯，特朗等同等巴黎畫壇中的大家。他在野獸主義 Fauvisme 的時代，已經被知爲一種強猛的存在了。最近的路阿更加深沈，成爲任何人也不得追從的獨自的作風。

路阿聽說是在一八七一年五月二十七日生於巴黎的某地下室。當時他的生活，不是怎樣豐富的，他不得不爲了生活而勞動。當時他所選擇的職業是玻璃裝飾工人，無意識的地影響到後年的他。從那時候起路阿就愛好繪畫，他省下每月代步的僅僅三塊錢的車馬費來購買繪具。

他在二十歲的時候，便入了美術學校，在摩洛 (Moreau) 的教室裏習畫（從摩洛的教室裏，產生了許多現在巴黎畫壇的大家，這是很值得注意的），路阿的才能很早就爲摩洛所認識而矚其大成了。

一九二五年的五月在巴黎的杜劉埃畫廊，路阿舉行了從一八九七年到一九一九年間作品展覽會，這九十六幅的展覽會，給與歐羅巴的繪畫上一個大的衝動。

路阿的繪畫，不僅使我們感到 Motive (畫因) 的奇妙，而在色彩上，在調子上，亦具有特異的 Deformation (變形)。這可驚的強烈的感動和深的寫實性，具有無限深的根柢。他作畫的態度是素直的，又有熱烈的感激性，同時可以看出透徹了的冷靜的理智的閃躍。這便是路阿之所以能誘人的特色。

路阿的傑作之一，一九〇七年所作的「結婚」，在四十號的畫面的大半，畫着巨大的頭，而所餘的一半，描寫着軀體和足。以新郎新娘母親三人作爲 Motive，那形體是極度地變形的。色彩和筆觸也是極度地異常和強烈。這裏可以想像到力強的意志的全能。他的線生生地躍動着的，

其色彩感到高度的戰慄，響着強烈的調子。而其奧底卻彷彿有不可思議的運命的呻吟，爲了生命的重苦在繼續着。在現在巴黎畫壇中，再沒有第二個像這樣的英雄的而又悲愴的作家了。

George Chamaux 說：「路阿用了躍動的素描，和先天的熱狂性，投擲在畫面上，而在那上面凝結着一種周到的作品。具有可怕的熱狂性和銳敏的感覺，這些使人想起玻璃畫工來。」

某批評家說：路阿也許是一個浪漫主義者，因爲在他的繪畫上，有一脈宗教的香氣，而其作畫不是知的而爲心的畫家。他的手法有塞尙的影子，他的描線可以看出陀米埃 (Daubier) 的影響。這位激情的畫家，其背後有銳敏的理智的閃光，那是具有打人心坎一般的悲痛。在這一點，路阿也許可視爲陀米埃的野獸主義者。

(5) 莫弟格里安尼

莫弟格里安尼 (Amedeo Modigliani) 是不可思議的裸體畫家。他於一八八五年生於意大利的黎何爾奈，一九二〇年在巴黎的某病院內成了白玉樓的人，雖僅有三十五歲的生涯，而他的藝術卻認作偉大的存在。莫弟格里安尼於一九〇五年出現在巴黎，住在蒙馬爾托羅。

莫弟格里安尼的生涯，差不多可說是苦惱的。他具有敏銳的感受性和冷靜的理智。但是他爲了酒，爲了幸福的享樂，短縮了他自己的生命。

他的天才早已被他少數的友人發現了。但是他的真價被一般地認識，是他死後最近的事情。爲了葬這可悲的薄命畫家，他的親兄懇願着說：請王子一般的葬他。這是因爲他生前太貧苦，太苦惱的原故吧。但是他的藝術，正像王子一般殘留在巴黎畫壇之一角。

莫弟格里安尼是不可思議的裸體畫家，他所畫的裸婦，不是像羅諾阿（Renoir）所畫的豐肥的女子，而是孌娜的多愁的女子，但又不是可憐的弱女，而爲溺於官能的享樂的女子，在那兒有夢幻的微妙之感傷，這是最能誘惑人的地方。

莫弟格里安尼當時也加入在野獸主義、立體主義的羣中，但他只是在追求着原始藝術的素樸性和單純性。那是從黑人的彫刻而來的原始性，同時有他故國意大利的古典畫家鮑契里的憧憬。換言之，那是不外乎純粹地繪畫的地構成着繪畫。這就是一個畫面的統一，一種視覺的綜合。

莫弟格里安尼依巧妙的線，捉住量感的表現，同時那優美的曲線和直線，不可思議地生出一種繪畫的質感。這種線形色彩配合爲一的時候，便現出一種誘惑的交響樂來。

莫弟格里安尼是太人間的苦惱的畫家，太感能的裸婦畫家。那兒流着的感傷，是富於人間的感情。他死了已經有十多年了。但是比之於他生前的貧乏，他已經漸漸成爲全世界的愛好者了。現在他已經以一個巴黎畫壇的奇怪的畫家永傳在歷史上了。

(6) 佛拉芒克

佛拉芒克 (Maurece de Vlaminck) 最近寫了他的自敘傳，那雖是自敘傳，而於文學作品上也有相當的價值。看了他的自敘傳，可以知道是對於生活富有興趣的人。但是我們在這裏所要說的，是以關於他的製作上的事情爲主。

佛拉芒克在一八七六年四月四日生於巴黎。Gordon說：佛拉芒克是由研究塞尚的立體構成，沿塞尚所示的路線以企圖獨自的空間構成。佛拉芒克的確是保守着從塞尚所得來的東西，以冀使繪畫單純化和強調。

佛拉芒克在現代畫壇上是一個最熱情的畫家。他作畫的態度正像吹着激烈的狂颶。某批評家指佛拉芒克說：即使在技巧是很不同的，但他是一個「暗的梵高」(Van Gogh)

這位藝術家是依着最創造的，及其獨自的個性在製作着。Gordon 說：佛拉芒克的繪畫，不是「在平靜之中記錄着的瞬間的感情」是感情尚未消去時記錄着的瞬間的感情。所以，佛拉芒克的感情變化的時候他的繪畫也當然生出強烈的變化。

許多批評家常將佛拉芒克和特朗相比較，這是很有意義的。大家都知道特朗和佛拉芒克，同是野獸派的作家，而再細分起來，他們又同屬於夏都派。當研究着夏都的初夏的風景時，我們可以發現特朗的現在的色調。但是夏都派是一時的。佛拉芒克對於繪畫未來的發展差不多沒有添加何等力量，完全是個人的，但是他所發現的技法，於新的繪畫上有深的影響。然而特朗和佛拉芒克於作畫態度上是明白地相違的。特朗到處是智的，他像是爲了結果而製作的樣子。反之，佛拉芒克是感情的，衝動的，突然的。

佛拉芒克也愛好音樂。也巧於作詩和散文。但是他最近的力作很少看見，這沈默之後將有

怎樣的爆發，我們很有興味地在等待着。

(7) 郁德里羅

郁德里羅 (Maurice Utrillo) 在一八八三年十二月二十五日生於巴黎，他作畫家最初的衝動，是他的母親凡拉東 (Valadon) 所給與他的。據說他幼時是非常神經質的兒童。當時他的母親閨秀畫家 凡拉東 常給紙與郁德里羅，他無意識地在作着繪畫，及長，入羅朗教室 習畫。他在學生時代性情是溫順的，但漸次習於放縱，得了飲酒的習慣，而陷於神經衰弱，害了酒精中毒。他生來的性癖使他成爲 Montmartre 的放浪的畫家。他描寫了許多以巴黎市街 和建築 爲題材的作品，所以郁德里羅是一個抒情的市街畫家。

統觀郁德里羅的作品，依批評家所說，大體可分爲四個時期：

第一期 自一九〇三年到一九〇四年止，稱爲「寫生時代。」

第二期 自一九〇五年起到一九〇七年止，批評家稱爲「印象主義時代。」

第三期 自一九〇七年起，到一九一〇年止，稱爲「白色時代。」

第四期 自一九一〇年直到現在，稱爲「色彩時代」。

在這四個時代。印象派時代已經可以想到郁德里羅的今日了。但是真的郁德里羅的價值，是在第三第四期的作品。

批評家有時以郁德里羅和羅梭相比較。這就是爲了郁德里羅是都會的風景畫家。而羅梭是田園的風景畫家。而從郁德里羅描寫的有特色的都會的房屋，捕住了市街所具有的一種情緒這一點看起來，顯然是一個詩人畫家。在那「白的時代」已經留下許多的傑作；而到了「色彩時代」多描寫着灰色的壁，空青和青綠的建築物，在那上面更加上點景人物。

某批評家說：郁德里羅畫着這種點景人物是近乎一種風俗畫。但那是寫生的意味而來的呢？或是從風俗畫的意味而來的呢？却是問題。

郁德里羅始終是站在自然主義的立場上的，是捕捉着都會的情調的畫家。所以在寫生時代的他作畫態度，是依然在繼續着的。只是依那態度爲積極的或消極的，有「印象派時代」和「白的時代」之分。

他現在爲了酒精中毒，聽說已經完全停止了畫筆，然而新作卻仍是絡繹出現。世人都說那是他母親的僞作。究竟真實與否我們卻不能知道。但是那作品的均整堅實，頗有近於Valadon之處。所以批評家稱此爲「僞作時代」，實含滑稽之意。

詩人 Francis Carco 是郁德里羅的友人，他做過一篇郁德里羅的傳記。郁德里羅的名聲雖是很大了，但不幸自身幽閉在一室過着憂鬱的生活，這是我們很覺得可惜的。

(8) 裘緋

初期的裘緋 (Raoul Dufy) 是屬於印象主義的畫家。他的色彩新鮮而細膩，陰影明確而鮮豔。在那畫布的四角，描寫着美味的自然。這種自由的寬大的傾向，卽在現在他的作品上，也留着輕快的痕跡。

現在的他的風景畫上，可以看出沈重的下筆。而那微微波動着般的色彩，具有洗練了的單純化了的統一。裘緋最得意的是鉛筆畫。用了非常輕快的線看着對象。在他迅速地移動的指下，不期而現出像花開一般美麗的繪畫。這樣自由的繪畫，除了我們中國的淡墨畫，決沒有其他可

以比較的。

裘緋的畫材，常是取着文明都市的亂雜的場面。這種方法，和印象派的風景描寫恰成反對，是在畫面上取着用人力征服了自然的一角。有時可以看見橋和汽船的煙囪高高地躍在水平線上；有時可以看見工廠的煙囪突出在巴黎的天空中；有時可以看到明割地區切着的田畝，位在樹木林立的丘陵之中。這種人間的意義，用了力強的線條表現出來。例如工場的景色，有淒楚的建築的氣分；巴黎和馬賽的街道，可以看出房屋密集着的巨大的集合物。在那裏有貴族的古代建築和現代的粗雜的建物並立着。裘緋在時常取了這樣的畫材這點上，使他在現代的風景畫上占了獨特的地位。

現在的裘緋，在專心於用他獨立的巧妙的線條，和明快的色彩，表現着富有高貴趣味的，優秀的裝飾的風景。他集合風景畫一切的要素，在追求着各各畫面之間的優雅的關係。他的作品最能喚起我們注意的，便是他豐富的想像力。所以我們從他所畫的堆集的果實，可以喚起熱帶的印象；放在室內的鳥籠，可以想像到小鳥和樹枝。像這樣地，他常在表現着描寫以上的東西。

最近的裘緋，又從專心於風景的世界出來，更企圖於人體的精進，將來如何地進展着，這是很引起我們的興味的。

裘緋生於一八八〇年，也是受過摩洛的指導。

(9) 塞龔若克

從他身體的高，和肩膊的廣看來，塞龔若克 (Segonzac) 是超越於現代人的。柯爾培和陀米埃也是有這樣風采的男子，能够使人起信任和友情。一八八五年七月十六日，最初入學於巴黎的官立美術學校，其後轉學過幾個研究所，但都不能使他滿足，他覺悟到傳習的美術教育和繪畫本質的定命沒有何等關係，只成爲死滅的存在而已。接着野獸派和立體派相繼起來了，這時許多青年畫家都起了感激和懷疑，他同樣地也感覺到。但塞龔若克雖和各種的團體相交，可是仍舊不忘記他自己偉大的建設。他反對繪畫之過重理論的傾向，而復歸於自然，用了綜合的手法，向着生動的直觀和感覺的創造前進。

他的自然主義，不只是表面的描寫和再現，他是由自我的熱狂和自然成爲一體的寫實。他

頗愛好德國風的哥諦克藝術，但並不只是對於皮相的主智主義表示贊意，是尊敬具有熱情的寫實主義。

他的作品是一種直接表現，有強大的率直性，他的手法富有和古大家同樣偉大的綜合性，省略一切的細部。他的作品和別人不同的顯著的特徵，便是顏料的重厚的力。這種顏料的自身過於重厚，往往會成爲誇大的結果；但是很不可思議的，他的顏料的厚塗，卻能將清純的感情和優雅的感覺很調和的表現出來。他的畫面是由許多的塊成立的，但那種構成一點也沒有分裂之感。是單純而偉大的，而且是合理的，自然的。

他所取的題材，都是日常的平凡的東西，如木製的桌，切了塊的牛肉，常食的麵包，摘來的野花，和美的風景。但他的作品中最美的，便是風景畫，最能使人尋味。他所描寫的森林，表現綠的光輝和爽朗，無論何人都不能追及。而他所描寫的裸婦，卻像從粘土之中生出來，而再歸到粘土之中去的樣子，他的重厚陰氣的調色板上。把含着多量的種種的色彩，像腐蝕土般的豐富。

夏伽爾 (Marc Chagall) 是生在俄國的猶太人，他於一八八七年生於莫斯科的某寒村他自己說：他的父母是半農半勞動者，生活貧苦。

當時夏伽爾的田舍中，所謂「藝術」，所謂「藝術家」，恐怕還沒有一個人談起過。某日有一個人來到他的村裏，看見了他的幾頁素描時，便說：你是天生的藝術家 (Artist)，但是夏伽爾連藝術家是什麼還沒有聽到過。

一九〇七年他到列寧格_ラ開始學習繪畫，旋於一九一〇年到巴黎，當世界戰爭勃發，故國起了革命的大變動，他再於一九一四年至二二年內歸居俄國，在他的故鄉設立一個繪畫研究所。但勞農政府的設施他很_レ不滿意，於是就離開俄國而去柏林，再回到巴黎，而在巴黎畫壇上做了_レ一個重要的人物。

世界大戰勃發的前後，正是他的特徵現出的時代。當他修習繪畫的時代，正是歐洲畫壇的新世紀噴出爆發着的火山焰的時候，所以他的捲入繪畫史上的漩渦內是當然的。他對於立體派，未來派，表現派向以好奇的眼和心，但終於歸回到他的自身，於是夏伽爾便有他獨自的地位。

他所具有的鄉土性，有最顯著的特性。他在猶太人的鄉土性中發現他藝術的故鄉，同時他是一個用新的言語向現代人說出他的素樸、粗野和理想的猶太的特質。那便是雅拙的形態，線描，和個個的物象；他的繪畫是一首敘事詩，或者是小曲，童話。在民謠的土臭之中，他展開着鄉土人的言語和風物。他的文學的特質使一個畫面作成多面的空間，但和立體派的純粹抽象性的目的不同的，是時間的觀念之空間。如「我和村」一作，好像是用平俗的土語在說着鄉土的風物。

但是他的土臭，是在文化人的洗練了的精神之中樂天的地表現出來的。他的現實派的態度，是由感覺的解放，於最純樸的美中觀看事物的原故，所以對於合理的科學的表現取了反對的方向，不滿於印象派和立體派的現實態度。他是被視為富於文學的素質的畫家，無論他自身在把握「文學」與否。

在夏伽爾之中存在着的一種野性味具有強力的一面，但和路阿爲了繪畫自身的組織而創造的強烈的官能性是顯然不同的。他那無修飾的素樸和清純，到底表示着除他一人以外不

能看到的一種手法。德國的批評家將他歸在表現派作家中。表現派若是代表廣義的非自然的，非印象的傾向者，那也是妥當的。但他與其說是屬於一派的範疇內，寧可說是個人的，獨特的。從他所表示的文學的感情豐富這一點看來，可以歸到新浪漫派這方面。但繪畫上的浪漫主義自有其史的界限，爲了作出新的概念又須規定別的範疇了。

第三章 立體主義 (Cubisme)

一 立體主義序說

關於立體主義運動的起源，有種種異說。根據阿波里南爾 (Apollinaire) 說：一九〇八年之秋，馬諦斯看了立體的地描寫着的建築的繪畫，對這奇妙的繪畫冷笑的地稱爲「立體主義」(Cubisme)。「立體主義」這名詞，便成爲繪畫上的「立體主義」的名稱了。

這樣的傾向的繪畫，由特朗，畢加索，勃拉克，梅景琪，萊席，葛雷茲等的努力，漸次出現在獨立沙龍，立體主義慢慢地擴張其勢力了。

阿波里南爾說：在一九一一年的獨立沙龍裏的立體主義的情形，是值得注目的。立體主義作品的數目年年增加着，而立體主義的繪畫最初展覽，是一九一一年的獨立沙龍。那時第四十一號室，是專爲了立體主義的作家的，給與我們很深的印像，這時梅景琪 (Meizinger) 有富於

誘惑力的佳作，有葛雷茲（Glies）的「風景」「男」及「持夾竹桃之女」；有瑪麗羅朗香（Laurencin）的「漪格小姐」及「年青的姑娘們」等。還有寶樂男（Denauney）的出世作「埃弗爾塔」；福可尼埃（Fauconnier）的「豐饒」和萊席（Leger）的「風景中的裸體」。

又立體主義在國外所開的最初的展覽會，便是一九一一年在白勒塞爾的展覽會。在當時的目錄的序言上，記着立體主義及立體派畫家等的名稱。

一九一一之終的秋季沙龍的立體主義的展覽，會起了劇烈的騷擾。描寫「狩」和「肖像」的葛雷茲，出品「持匙之男」的梅景琪等，蒙着不能容赦的劇烈的嘲罵。這些作家之間，又加入了新畫家陀襄（Marcel Duchamp）及雕刻家建築家的俾龍。

立體主義的作品，最初集合了展覽者，是一九一一年十一月的事情，其次是在一九一三年。這時加入了葛里（Gris）。一九一二年的五月，這些年青的立體主義作家，在西班牙受了熱烈的歡迎，六月出品於展覽會，這時畢卡皮亞（Picabia）參加了這新的畫派。

這樣地漸次繁榮起來的立體主義，產生了種種色色的畫派和主義，於是到一九一七年和

一九一八年而達於極頂。但最可惜的，爲立體主義原動力的鬼才阿波里南爾，於一九一八年十一月九日做了白玉樓的人了。同時立體主義也完成了他們的理論和畫派，便到了老年之境。一九一八年以後，立體主義漸次消滅，現在立體主義早已成爲過去的了。但立體主義所留下來的繪畫上的功績，卻是不可磨滅的偉大，以下我們來介紹幾個立體主義的作家。

二 立體主義的作家

(1) 畢加索

Pablo Ruiz是他的本名——是最活躍的和創造現代藝術的最戲曲的人物。生於西班牙麻拉甲，六歲時候，他的父親引他到做美術學校教授的地方巴爾賽羅拿去，畢加索雖只有十四歲，但他已在巴爾賽羅拿展覽會得到三等賞，顯示着前途有望的才能的預兆。

畢加索作爲近代藝術的問題研究起來，是這樣的：他因了藝術的形相之間的多樣性和不同，使人們狼狽失色。在勒賽斯泰的畫廊所開的畢加索的個人展覽會，好像是五人或六人集合

起來的作品樣子，而這些人的相變之間，也差不多沒有明白的觀念。所以某批評家叫畢加索做「變色蚯蚓」(Caméléon)，這綽號現在很有名的了。變色蚯蚓不但變化其色彩，也能反應其周圍的色彩。但畢加索是具有內面的發光材的變色蚯蚓。他較之自己所受的色彩，是在反應着更強烈的借用了的色彩。

畢加索在青年學生的時候，在巴爾賽羅拿就力強地賞讚着斯當朗。他比較斯當朗更巧妙地描寫着斯當朗的繪畫。以後他更受了洛托萊克(Lautrec)，高更，葛萊谷(Gleco)，夏凡(Chavanne)的影響，以至於塞尙。

這並不是奇妙的事，畢加索非常地熱心於研究塞尙。其實塞尙不過回到畢加索的故園而已。塞尙的研究葛萊谷是無疑的。那便是塞尙所描寫的肖像畫。那些畫便是依據西班牙的希臘一筆一筆取着位置。葛萊谷對於西班牙捨去銘感，也是自然的事。麻拉甲是靜物畫派的中心地，在前世紀的中頃最為繁榮。這畫派是集中着有刺激人的食慾的果物的香味及甘美的靜物畫。這派的許多繪畫，使人想起塞尙的不少繪畫來，在構圖的取法上，及在畫風上，可說是十分地用

了這畫派的方法，從葛萊谷的影響發展出來的。這樣看來，畢加索不過是在歸省的途上而已。而且他的「塞尚時期」的作品，是非常有力的。

當時的畢加索和集團的許多人交際着。這些人都是在巴黎的藝術界上造出一種特色的。他和特朗，佛拉芒克，勃拉克，阿琪羅等往來，又和耶可伯相交，耶可伯是兼長美術和詩的人。阿波里南爾和沙爾蒙也和他相交識。詩人阿波里南爾後來做了批評家，而兩方面都是富於新的感覺的。還有天才的數學者白朗賽也和他相識，他是根據「X」，「Y」的方法及對於無限性的數學的級數來說明世界的。這集合中的不論那一個，都具有能刺激他人的理性的集合。不論是詩人，或者是數學者，雖不是和畫家的眼同樣地描寫着，但兩者的觀念都能擴大畫家的觀念。詩人大半是準備着向畫家所沒有的論理的結論前進。所有這些的人，都具有擴張藝術的思想之境界的意識。那便是依秀拉，梵高，高更，羅梭等所指示的。

塞尚主義的頂上，黑人美術之價值的現實化現出來了。那是極度地大胆的單純化的藝術，顯示着達到何等情緒的表現的高度。畢加索較之任何更成爲淡泊的黑人的，關於黑人的美術，

他較之在塞尚主義上更作遠大的嘗試，同時加上梵高所使用的某種技巧的工夫。那是在黑人主義上加以塞尚主義，逡巡於黑人主義和塞尚主義之間的時期。二者征服了是後者的形相，畢加索描寫埃勃羅（Ebro）的繪畫的時候，達到了那個階程，那便是馬諦斯所稱的「立體主義」。不消說立體主義的許多文字的解釋，是從阿波里南爾的肥沃的頭腦中出來，是沒有疑問的。他是鼓勵立體主義的試作的最初的人。而畢加索是非常地微妙而敏銳的精神過程的研究者。集中幻想和美的性質的畫家，自然幻想的問題在表現上達到精神的概念。那種概念和普通的人所想的是非常地不同的。

在他的許多畫上，是在努力於塞尚的構圖之空間概念與調和。而接着畢加索在 Ebro 的構圖中，注意很深地在繪畫的空的部分取入立體的構圖。

我們又這樣的聽說，最初的限定的抽象的構圖，若不是非寫實的構圖，就是無描寫意向的構圖，在這方法上展開着的。西班牙的雕刻家阿琪羅（Aguado），和畢加索同住在一家人家，這雕刻家於畢加索的影響下，更以阿菲利加人為模特兒考案着浮雕。畢加索把握了這樣的觀念：阿琪羅

採取了塞尙的強調，於描寫此等浮雕的方面，更強烈地研究着空間考案的效果。阿琪羅初不能十分敏速地製作，畢加索自己卻開始製作那種浮雕了。他從硬紙板上展開着 *Edro* 的和黑人的構圖，模倣幾分硬的型體作着浮雕。最後的結果，他從種種不同的光線中和不同的角度研究着，於是移到平坦的畫布上。

但他自己對於所達到的結果還有一點胆小。而在一九〇九年的獨立沙龍中，最初在世人之前公開真實的立體主義的構圖者，就是他的熱心的共同製作者勃拉克。

此外，畢加索遠遠地在空間的幻想，記憶，及純粹的考案的不同探求上推進着立體主義。最初他的構圖，雖然是色彩缺乏，但一九二〇年他的最後的立體派的考案，塗着淡泊而明瞭的色彩了。

畢加索的立體主義，明確地在相異的基礎上給繪畫藝術的世界觀以位置。立體派到了終末，因為過於難澀，雖然明示着不能生產和享樂，但給與思想深的藝術家的立體派的效果，在未來世紀的藝術上具有深的結果。一切的藝術的主義，都帶有立體主義的階級。無論如何，立體主

義是繪畫藝術的基礎。

關於現在的瞬間的畢加索，是疲於追求着非寫實的美及非再現的形式的美，而再歸到再現的性質的誘惑。在他的心和技巧之中，有塞尚主義，黑人主義和繪畫之形而上學的可性的試鍊。畢加索從最後的法蘭西古典派畫家恩格爾的立場，試着新的躍動。

即使畢加索再回到實際的立體派一切重要的慣例，如六弦提琴，煙管，模擬的粒狀，酒精瓶，和印刷的文字，但畢加索的心，決不完全像最初發見者的活動了。這人是現在的最獨創的人，常常從其他畫家的魂中，展開自己的獨創性。

(2) 勃拉克 (Braque)

勃拉克是抽象的繪畫的最初的出品者，但看做畢加索的法典家和共同的協力者也很適當，在不大有創作的人們之間，對於獨創的思索者的試作，形成一種畫派的傾向是當然的。因此，馬諦斯差不多在他一切發展的過程上，其背後就跟着羣少的追從者。這些人，雖能理解，那作家的這瞬間的作品，但因非常的努力，精神反而枯死了，在那上面什麼也不會學到，就止於那地方，

不過一次一次重複着他們所學得的東西而已。不消說，藝術的階程是由這些鸚鵡般的人所造成的。這中間的大多數人，最流行着的是肖像畫家。

這決不說勃拉克是鸚鵡的種類的意義。大半他是立體主義的真的指導者。這樣看來，畢加索不能作為立體主義的主導者，畢加索在新的發明之中發明了約束，但二次使用了關於那個就忘記了。勃拉克採用了那種約束，改變其方向，使約束標準化，而表現着利益於一切追從者或立體主義的鸚鵡的形式。例如，由畢加索發明的六弦提琴的約束，其他的人們之間，因了勃拉克的誇張，在立體主義畫中，作成了共通的東西。

勃拉克是具有非常的表現力和陰氣很深的畫家。他像特朗一樣，在作品中避開使用如何誘惑的性質。他的色彩組織，是以白，黑，茶綠，茶黃為基礎。他以無情的理論使用形象。

勃拉克達到立體主義的第五階程。他在戰爭以前雖和畢加索同達到第六階程，但他不像畢加索那樣進於遠大的試作。這第六階程批評家稱為「勃拉克藝術」。『勃拉克現在的繪畫，並不試作那樣寫實的表現，卻在顯示着對象物和抽象的構圖的混合。依這種實行，他在場面的敘

述上使用着小說家的自由。

(33) 萊席 (Léger)

萊席是最明白地接受機械主義的世界的作家。自較之畢加索和勃拉克，是後來才加入立體派的，最初是順應着畢加索的方法。但他很快的就變化自己了。因為他是於機械的見界上集中事物。萊席依機械性刺激着他的想像。飛行機的發動機，大橋梁，鐵道的停車站的信號圓盤等，在他是現世紀的最高的表現形式。而且他有時達到極度地美的純粹的考案之一種性質。

他在構圖中，把握着鐵的鋼性和鋼鐵的融合性。他的繪畫，注意很深的考案着，依原始色彩的強烈的對比所作成的，充滿着一種素樸的愉快。

他的愛好機械的方法的採用，在那軍人玩紙牌的那繪畫上可以看得出來。那是很生動的表現近代戰爭的基調，是人類做了機械的奴隸之人類的還元。

萊席並不脫離寫實主義。在他的最抽象的構圖上，其形體和對象，是基於從機械的世界而來的。那便是信號圓盤，鋼鐵角柱等。他近來更歸着到一種強烈的機械的現實性。萊席是立體主

義的第六階程的先覺的作家。大半畢加索以後，他算是立體主義中的最獨創的及發明的人了。

(4) 葛雷茲 (Griez)

最初時候的葛雷茲，比較他的同伴加入立體主義爲遲。他的最初的作品，採取基於空間構成的論旨，在大胆的形式之單純化的性質上的很多。但葛雷茲很快的成爲最進步的作家，畫派中的先導者了。

立體主義關於文字的解釋的缺點，確是不能避免，但葛雷茲的「立體主義及其理解的方法」的著作，卻記述着信實的作用。我們懷疑着最純粹的文學的解釋。詩人不是畫家，容易被迷惑的，誰都是只依了習練去洞察牠。但葛雷茲是畫家。所以我們可以引用葛雷茲自身的藝術的定義。

「繪畫是在平坦的表面上賦與生命的藝術。平坦的表面，只是二次元的存在。所以只有在二次元是真實的。」

「在那上面裝着賦與三次元，那是否定其本性。」

「繪畫是在二次元以上可以表現的。只有雕刻是三次元的。

「藝術作品，是具體的唯心的表示。在外面的世界上，只有對象物的物理的局部，引起我們的注意。精神是隱着的神祕的，而我們應努力以啓示之。

「在藝術作品上，可視的只有精神。物理的局面，是隱着的神祕的，我們應當發現之。所以，繪畫不是事物的模倣。

「所以繪畫不是事物的模倣。

「外面的世界的真實性，是供給我們作爲出發點，但藝術爲了啓示精神，須奪去寫實主義。『從一時的出發，達到無限的方向。』

葛雷茲取法於自己的宣言。他是最後的人又是第七階程的。他現在的繪畫，純粹從幾何學的東西構成着，用平面的東西填完着。取着調和及明白的色彩，依平面的着色的並列，作出這些東西以外，構成着並無何等記憶的及空間暗示的繪畫。

(5) 梅景琪 (Metzinger)

梅景琪是現在留下來的唯一的立體主義者。他是堅守着塞尚的格言「自然是依立方體，圓錐，和圓筒而表現的。什麼都能描出這單純的形式的人，就能描寫自然了」的唯一的人。梅景琪更適切地說起來，便是立體的寫實主義者（Cuba-realist）。他突然轉到勃拉克主義的方向，而傾向於對象物之精神的技術和抽象的典型，但一般他所試作的，完全是單純的自然。

(6) 哈龐 (Harbin)

哈龐是獨創的立體主義者的最堅實的色彩家。他同時是最不屈不撓可貴的效果的探求者。他並不具有何等的法則；反之，他是作着最前進的本當的東西，關於色彩和裝飾具有優良的本能。

(7) 洛托 (Lhote)

洛托是站在立體主義和寫實主義的中間的。他尤其被知爲優秀的理智的畫家。他不僅關於繪畫，在文字上亦有論述。他用了雄辯的散文，說明那過去和未來的發展的理智的過程。

阿波里南爾說，立體主義是含有 Orphique（古希臘音樂家 Orpheus 的），所以稱之爲 le Cubisme orphique。但一般的所謂 Orphisme，是指從立體主義支生出來的一派。這種 Orphisme 是立體主義的試作者寶樂男（Delannay）的主張，他在立體主義的綜合的方法上，綜合着未來主義所取的一種「同存性」（Simultanité）。寶樂男說：「自己是不歡喜一切的理論的。我和一切的哲學與理論畫派挑戰。」但寶樂男的反理論，亦不外乎主張着一種理論。他排斥一切的理論和畫派，在那兒所要求的，便是技巧。重視技巧，便是無限地進展繪畫。同時，他以爲繪畫從感覺離開而得成立，才有技巧。他說：一切的寫實主義，都不能限界固定。一切都須依據於同存性的。

這兒有着從立體主義而來的畫派的特色，充滿觀念的思想的氣味。換言之，立體主義的不能怎樣長生，而只是曇花一現，也就是因爲離開了這感覺的觀念的構成。

他說：所謂精神，亦須從物質出發的。所謂活的物質，便是感受性和技巧。

這樣的 Orphisme 的理論，而寶樂男不認爲理論的立在一種非理論上的東西，有着相當

的共鳴者。但使這主義展開者，是竇樂男，因為他自己也產生了理論，所以早已失了他的前途了。換言之，否定理論，排斥畫派的 Orphisme，因了他自己的理論和畫派，而陷於不得不自殺的狀態。

四 機械主義 (Mechanisme)

立體主義占着相當勢的時候，畢加索和勃拉克等立體主義者之間，加入了一個新的作家。那便是萊席 (Fernand Léger)。萊席雖是立體主義者，但他很快的達到另一種思想，那就是一種機械的構成。但只是幾何學的機械的構成尙不能滿足，更毫無躊躇地取入俄國的構成主義 (Konstruktivismus)。他不但視繪畫的構成爲一種機械的，其取材亦達到一種機械的物體。

在現代繪畫上，代表機械主義者，最先就是萊席。但康定斯基 (Kandinsky) 的最近的作畫，也有幾分接近萊席的機械主義的。但他只是外形的接近，實際還是屬於絕對繪畫的。所以我們要談起機械主義，就應談到萊席。萊席的機械主義，比之於俄國的構成主義，明明是繪畫的，而且

是浪漫的。即使描寫人物，那肢體完全像一種機械的樣子，毫無人間的感覺的機械的構成。但在無感覺的反面，卻可以看出一種浪漫的氣味和感傷的容顏。所以許多批評家，稱之爲「機械的浪漫主義」(Maschinen Romanik)。

萊席在一八八一年生於腦茫奇的喔爾奴的田舍阿強當村裏。萊席的父親，是身長六尺體重二百磅以上的偉男子，飼養家畜爲生。萊席當三歲的時候，卽入美術學校的研究室裏爲自由學生，但常被落選。於是萊席暫時改作器械類的製圖工，及照相的修正。兵役完了之後，從二十三歲起，便描寫繪畫了。

萊席的作品，散佈在法蘭西及海外的有許多，要再集合在一處展覽是沒有希望了。一九一九年的獨立沙龍中，有萊席的數點作品。又在一九二五年的「現代美術展覽會」出品。在最近的一九二八年開了他的回顧展。他於純粹藝術之外，更製作舞台意匠及描寫書本上的插畫。

萊席更從巴黎到柏林等處演講，這樣的萊席的多方面的活動，是由於他自己的素質的必然的要求。萊席的進展之跡，和他初期的作品相比較，便明白地理解了。他對於無限的生命力和

活動的愛，人生的喜悅，使萊席成爲近代的創造的典型。他也許是現代世界的一種壯觀。他征服而操縱着機械。用了推進機，Piston，蒸氣機關所作的機械化的世界，工業支配着的世界，在萊席是覺得很美的。

由萊席所企圖的技巧的革命，是慣用的技巧的放棄，低落的繪畫要素的混合。就是從純熟的用筆，及油繪發明以來畫家所常用的有時甚至是濫用的奇怪的「厚塗法」解放出來。在萊席，不感到這樣的狡猾方法的必要。他簡潔地描寫着自己的畫面。我們在萊席的調色板上看不到混合色彩的調子。萊席在開始作一張畫以前，不過描寫小的水彩。他自由地使用着配合的色彩。他描出調子的時候，部分部分純熟地處置着。萊席的繪畫，顯示着應用這樣正確的材料的知识。而且形成技巧的完成之絕對的頂上。萊席的一張畫面上，有好的理解的和明瞭地組織着的幻想和造型的思索。

和許多優秀的藝術家同樣，萊席開始工作之初就立刻抑制自己。他的作品，外觀的完全是奇妙的。萊席對於美術館並不負有何物，所以他差不多不到美術館去的。他雖作羅馬，佛羅倫斯，

威尼斯，拿波里的旅行，但對於意大利的文藝復興不過是強烈的輕蔑而已。他只對於文藝復興以前的作品表示好感而已。萊席的藝術從機械主義出發，那也許是技巧和熟練的科學。由萊席所形成的近代的幻想的清新，是在實業美術上的大的反響。

這便是萊席。他的全身充滿着呼吸和精力和疑惑，疲勞，苦悶不會接近的這幸福的藝術家萊席，完成了一種光輝的使命，同時企圖着現代的樣式的淨化。萊席所創造的世界的幻想，在現代藝術上，現出特別可注目的事實。

強健的體格和精力，勞動者的性格；他的對於職業和手工的勞作之物理的愛好；他的豐富的想像力，爲了完成他的工作的不絕的注意力，我們一定可以預料萊席的未來的。

五 純粹主義 (Purisme)

純粹主義不消說是從立體主義支生的。幫助立體主義的運動，爲純粹主義的機關雜誌的「新精神」，是奧藏方和強弩勒的編輯。這兩個人物，是純粹主義的主張者，完成者。

本名強弩勒 (Jeaneret) 者，便是世界知名的建築家 Corbugier 其人。他和奧藏方 (Ozenfant) 同為初期立體主義的作家，但只用分晰的方法的立體主義不能使他們滿足，而漸漸用了有特色的構圖作出優美的裝飾的東西，這樣的傾向，由派黎 (Pari) 塞符朗克斯 (Sehranckx)，巴瑪依斯泰爾 (Baumeister) 試作着。但不單單由空想來創作形式，而移入合理的嚴密性者，是奧藏方和強弩勒。在這合理的嚴密性上取入精神的攝生的外觀，除開空想的缺乏，便是純粹主義的主張。

由下面的話，我們可以看出純粹主義的主張和原理。

『造型的言語的純粹化，必要而且充分的（節約和強度性）表現手段的鍵盤（這明白地是限定的，又具有最大限度的普遍的反動的鍵盤）的創造為目的和形態色彩的抽出。

『和自己的形體與色彩有聯關的思想和感情的決定。

『再現及非再現。繪畫在物象的世界，沒有何等的出發點。那得為純粹的創作物嗎？』

爲了實現這樣的思想，純粹主義從所謂感覺之中的恆久的東西和最簡單最純粹的形體

和色彩之間確定着選出了的恆久的東西。於構圖上，純粹主義在物象的形體上引着底線，而專心於相互間結合着造型的形態。這便是純粹主義和其母胎的立體主義的相異之點。在立體主義，畫面是作為一種全體的對象，而純粹主義實在是畫面中創作一個對象。

參加純粹主義的運動的作家，為我們所知道的，有特斯僕克 (Doesburg)，孟獨里昂 (Mondrian)，勒克 (Leck)，夫扎 (Huszar) 等。

但純粹主義在具有合理的本元這點上，在建築上是可以看出非常成功的，而在繪畫上卻並無可取之點。在沒有感受性這一點上，要把捉繪畫的效果是不可能的。Raynal 說：純粹主義沒有和可感的實在接觸，不過是裝飾的有趣味的好奇的東西而已。這明明是知的要求的繪畫，依據頭腦產生的東西，決不是心的藝術。

第四章 表現主義

一 表現主義概說

前面已經說過，二十世紀的繪畫，不是自然之主觀的變形，而為藝術的自我之繪畫的表現。負着這最先覺的使命者，便是法蘭西捲起來的野獸主義的運動。野獸主義最主要的地方，便是斷然反抗着學院派。藝術決不是自然的模倣，也不是自然物照樣的描寫，也不是把捉目所見的印象主義般的東西。藝術常是「自我精神」的表現，創作着任何人也不能作出的，獨自的東西。若像學院派的樣子，自然的地描寫着物象本來的狀態，便算是繪畫，那麼照相不是最理想的捉住那狀態嗎？但藝術的真理，和理論上的真理不是同一的。藝術既非說明，亦非論證。牠決不是追求真理的，乃是追求着真的寫實的。若追求「真理」那是理論。但「寫實」常須依據於表現的，牠是「自我」和「物」統一而為一個的時候才現出來的，「自我」脫卻「自我」的時候，便達到不能動的「超自我」。這主體和客體成爲一個而活動的時候，便能把捉住現實了。這「寫實」若是感覺着，還不能十分現出來，牠要成爲一種「表現」而活動的時候，才是真的「寫實」。

換言之，「感」和表現「感」的手的運動合而爲一的時候，那才是真正的寫實。就是描寫一個形象，表現一個形象的時候，那現實才是完全的。從這樣自我的覺醒，向藝術的精神進展者，便是野獸主義之魂。

野獸主義的運動，對於繪畫的技法有強固的自覺。不論是特朗，不論是馬諦斯，弗利支，佛拉，茫克，他們所苦惱的，便是繪畫上的問題。這繪畫上的問題，不外乎對於繪畫面上的技法的研究苦悶。換言之，那是繪畫的表現，及重視畫面上的直截的繪畫的效果。

對此，在德意志起來的表現主義，是野獸主義的反映，其重視的問題，明明是和野獸主義不同的。在表現主義，不過是繪畫的自我之思想的自覺。所以，表現主義，代替繪畫的技法的苦惱，是自我精神之哲學的反省。所以，在表現主義，並非如何地表現繪畫，却是如何地表現精神內容。STANISLAS說：表現主義的客觀否定，主觀肯定的思想，是在尼采的自我實現說的藝術上產生出來的。實際上表現主義不是繪畫的精神之繪畫的表現，明明不過是哲學的思想向畫面的表現。

所以，若要在表現主義的繪畫上，要求純粹的繪畫的感覺，那是失望的。那兒是無感覺的思

想之塊，不作純粹繪畫的展開，只投出了元素那樣的狀態。換言之，若從純粹繪畫的見界去看，那不過是可怕的粗暴。無繪畫的自覺，無繪畫的技法，當然，表現主義在繪畫上不能占着長久的位置。這裏只留下可注目的繪畫上的問題。

看起表現主義的運動來，大半是從一九一〇年時候發達起來的，以 *Berliner Sezession* 的二十七個會員，連名脫退開催一個展覽會而具有勢力。這就是所謂「*Berliner Sezession* 退者展覽會」。在那展覽會的目錄上，記着如次的文字：「從印象主義的色彩觀照所把握到的裝飾，做了各國的青年藝術家的表題。各國青年藝術家，早已不從對象去受那法則，而在畫面上和色彩上思考着了。我們不是在一時的形式上再現自然，我們爲要使人格的感覺的表現達到繪畫的，採取着十分強烈的個性的表現。」

但爲最先驅者，便是在特萊斯頓結合的 *Bruecke* 的運動。這結合是一九〇三年成功的，當時加入這結合的作家，有海格爾 (*Heckel*)，幾爾希南 (*Kirchner*)，羅特兒夫 (*Rotluff*) 等。這團體漸漸繼續生長着，到一九〇五年，諾爾台 (*Nolde*)，勃拉依爾 (*Bleyel*)，阿彌愛 (*Amiet*)

等加入，其翌年一九〇六年，在特萊斯頓開展覽會。這展覽會最可注目的作家，有配許太因 (Pöschstein)，克林 (Klein)，曼爾再爾 (Melzer) 等。

但這集團也有幾分移動，一九〇六年，勃拉依爾脫退，而新加入了軋倫 (Gallen)，配許太因，梵童根 (Van Dongen)。但其翌年，諾爾台脫會，一九一二年，遂陷於解散的命運。

但在繆亨 (München) 一九〇〇年之初，有「繆亨新美術家協會」的集團。加入這集團的作家，有康定斯基 (Kandinsky)，愛爾白斯萊 (Ersloeh)，卜腦爾特 (Kanoldt)，克平 (Kubin) 等。而這協會在繆亨和立體主義者的勃拉克，畢加索，特朗等，開催第一次展覽會。同時加入了鮑姆 (Baum)，培希泰納夫 (Bechteneff)，霍發 (Hofer) 等。但是這協會也有種種的問題，鮑姆和霍發不久就脫會了。而加入了立體主義者的福可尼愛和馬克 (Marc)。但這協會對於新的藝術只有漠然的憧憬。反之，表現主義的精神，卻漸漸生長而確固起來。其當然的結果，這裏面生出一種分裂來了。

一九一一年，康定斯基和克平，馬克等，結合在一處，而發起了有名的「青騎士」(Der blaue

Reiter) 康定斯基發表了自己主張的繪畫論「關於藝術上的精神」的論文，這著作使全世界起了大的波紋。

漸漸興起來的表現主義的運動，就在柏林統一起來了。這是由詩人音樂家華爾盾 (Waal) 的力量。這統一的運動，就是所謂有名的「狂飈運動」(Der Sturm)。狂飈運動以展覽會擴大了表現主義，同時在詩歌，文學，戲曲，演劇的分野上，也努力發展這表現主義。這綜合的表現主義的運動中，最可注目的作家，有康定斯基，克萊 (Klee)，馬克，夏迦爾 (Chagall)，谷谷西加 (Kokoschka)，配許太因等。

但這些作家中，康定斯基在表現主義中，占着最特殊的位置，他所主張的構圖主義，與其稱為表現主義，毋寧說是絕對主義。所以在嚴密的意味上，若說是表現主義，我們以另眼視康定斯基為正當。同時，夏迦爾在正當的意味上，亦不能說是純然的表現主義。但他在「狂飈」展覽的一九一四年時代的作品，大半是表現主義中的一顆北極星，指導時代的先覺的作家。但現在夏迦爾，已經有他獨自的地位了。

像以上所述，表現主義明明是對於印象主義而言的，牠受了野獸主義極大的影響。Bahr 說：「印象主義只受問題，而不回答問題。他們只有聽物的耳，決沒有說物的口。」這幾句話是刺進了印象主義的皮肉裏了；但反過來看一看，也尖銳地突進於表現主義了。我們以為，表現主義是過於用口，而不用手了。又 Bahr 說：「印象主義表現客觀，而忘卻了主觀。但表現主義以主觀為主，而其表現則捨去客觀了。但在表現主義，因為不能區別自然性和寫實性的區別，捨去自然而同時失了寫實性。這在繪畫上是最重大的缺點。表現主義太是頭的繪畫，口的繪畫，而不是心的繪畫，不知道用手來表現了。」

二 表現主義的作家

表現主義的作家，因為是用了種種色色的個性和形式來表現的，所以概括的說起來，非常困難。現在根據 Sydow 的思惟，大別為如下的四種：

(1) 動力的表現主義。

(2) 具體的表現主義。

(3) 抽象的表現主義。

(4) 阿拉伯的表現主義。

這第一種動力的表現主義，其表現法因為是動力的，故名之；谷谷西加和諾爾台等屬之。第二具體的，是指一種自然主義的傾向；配許太因和幾爾希南爾等屬之。第三抽象的，便是接近於立體主義，極度地使物形變形者；馬克，羅托爾夫等屬之。第四阿拉伯的，是阿拉伯模樣的意思，其形象取着一種模樣化；Syrnow說，克萊及康定斯基屬之，但這是相當無理的。我們把康定斯基歸入於表現主義，可說是一種無理的。實際上康定斯基是絕對主義，而克萊卻可以代表阿拉伯的表現主義。

現在我們從屬於這四種形式的作家之中，關於幾個代表的作家來說一說。

(1) 谷谷西加。

(2) 配許太因。

(3) 馬克。

(4) 克萊。

(1) 谷谷西加 (Kokoschka)

谷谷西加在表現主義作家中最為知名的。若是我的觀察沒有錯，那麼谷谷西加可說是從梵高出發的。而其作畫態度，明明是熱情的，其筆觸是動力的。

谷谷西加在一八八六年十月一日生於多惱河畔某小村裏。十三歲時到斯依斯，其後求學於工藝學校，又轉入特萊斯頓的書院。有一時曾做過特萊斯頓的書院的校長，而現在住在斯依斯。

谷谷西加不僅以畫家知名，更寫過幾篇戲劇。

他的作畫，用了粗大的筆觸，作厚重的描寫。他的線條是粗大的，激情的，而沒有繪畫的感覺。又因為缺乏梵高那樣的畫面的效果，所以他的強烈的線描，也沒有繪畫的純粹的效果。換言之，他是思想的畫家，頭腦的畫家，所以從純粹繪畫的立場看來，只有太乾燥的形體。

(2) 配許太因 (Pechstein)

配許太因和谷谷西加同爲特萊斯頓派的作家，他的作風比之於谷谷西加是裝飾的。谷谷西加的畫法，用了強烈的筆觸作成凹凸，而配許太因之作，是平滑的，筆觸有柔軟的觸覺。而他們最強烈的對照，谷谷西加是感激的，你的；而配許太因的繪畫，是知的平面的，色彩亦裝飾的地處。而其出發點，像是從裘列谷 (Gentilly) 等的浪漫主義的作家而來的。配許太因在表現主義作家中是最具有自然主義的傾向的。那兒可以看出具體的特色。

配許太因生於一八八一年十二月三十一日。十五歲時，求學於沃斯德龍學校，當時他有志爲畫家，於是在一九〇〇年到特萊斯頓，進那地方的美術學校求學。當時他受梵高和蒙克的影響很大。

一九〇七年之秋遊歷意大利，又來到巴黎，爲近代的繪畫所感動。一九〇九年歸國，在Berliner Sezession的展覽會出品三點的作品，得受許多人的注目。翌年脫退該會，出品於「脫退展覽會」。一九一一年再作意大利的旅行（那是新婚旅行），一九一三年作第三次的意大利

利旅行。

他的作品是過於裝飾的，沒有感覺，是最大的缺點。借了 Bahr 的話來說，他是頭的作家，口的作家，所以忽視了感覺了。

(3) 馬克 (Marc)

馬克是繆亨派的作家，尤以他的動物畫為特色。他從法蘭西的立場看起來，可說是立體的寫實主義者 (Cubo-réaliste)。即用了立體的變形，同時使用美的色彩的色彩家。有南國的明快，同時為其畫材的動物，亦是幻想的。畫面依大的色彩而來構成，平滑的流暢的筆觸，具着裝飾的效果。

馬克在一八八〇年二月八日生於繆亨。求學於繆亨的美術學校。一九一〇年加入「繆亨新美術家協會」，一九一二年和康丁斯基同時脫會，為「青騎士」的會員。但這位天才，終於失了他美的前途，做了歐洲大戰的犧牲者了。

他的代表作品，「如動物的命運」和「青馬」，差不多是以動物為主的。但他的表現，像祇

有筋而沒有肉的人的樣子，有堅硬的感覺。再適切他說，他是最德意志的作家，可說是繆亨派的作家的代表者。他亦是理智的人，頭腦的畫家。

(4) 克萊 (Klee)

克萊在表現主義的作家中，是最繪畫的感覺的作家。克萊本來是斯依斯人，一八七九年十二月十八日生於裴攏的近郊的小村。克萊的祖父是肖像畫家，他的父母都是相當的音樂家。他最初學於斯篤克 (Stuck)，其後從哈萊爾 (Haller) 研究了。完畢了意大利的旅行，他出品於一九〇六年的繆亨的展覽會。其後克萊研究梵高和塞尚。一九一二年來到巴黎，知道了當時野獸主義的全勢，又得見羅梭，畢加索，寶樂，福可尼埃等的作品。翌年歸國，而在繆亨康定斯基占着非常的勢力。因此，他從康定斯基受了個人的強烈的影響。他的優越的感受性，能吸收許多作家的特色。他所最愛好吸收的，便是馬諦斯。

克萊的出發點，於康定斯基受了非常的影響。他的思索，深入於自己，結局努力脫離康定斯基。克萊說，若一點成爲運動，或那一點要成爲線。時間是必要的。線擴張爲平面的時候亦是同樣

的，從平面到空間的運動，亦是同樣的。作品決不是一次（同時）成功的，那是從一個面到其次的面，順次地築上，恰恰和建築房子同樣。所以藝術作品亦是在形成上思考的，決不是生產的體驗的。這樣的克萊的思索，便發現如下的理論：造型美術的繪畫，亦是在時間美術的音樂的形式上創作的，又是可觀念的。

但克萊並不像康定斯基那樣於「無形象的色彩」處要求着時間性（音樂性）。克萊於一種幻想上求之，形象依時間的表現而求得，同時應時間的地構成之。克萊尤其對於康定斯基的色彩主義，是愛好線的，以線爲主的作家。克萊的線有音樂的，同時具有量感和質感。

再嚴密的說，書面是建築。所以，他用了近於工藝的技法，彫刻的地處置之。他的愛好書面的心，決不選擇大作，只是用了小的作品，來滿足可愛的抒情心。

一九二〇年的五六月，克萊在繆亨開了第一次個人展覽會。其他表現主義的作家，大半息影的時候，克萊以其個人的色彩，把捉着大的感動。他的活潑的感覺，和銳敏的感受性，是優秀的。克萊在表現主義作家中，是最優秀的心的作家，又是知道用了手來表現的。

一九二九年克萊在巴黎舉行個人畫展。因了德意志的國際的感情，不歡喜德國人的巴黎的藝術家，也有不少賞讚克萊的。康定斯基的最近的工作，近於無感覺的枯燥的幾何學；反之，克萊更加謳歌着豐富的抒情心，這是因了他的優秀的才能，和具有敏銳的心的感動性的原故。

三 絕對主義

我們應當區別康定斯基 (Kandinsky) 爲表現主義的一種特殊的主義。表現主義廣義的說起來的時候，可以包含康定斯基在內的，但嚴密的說起來，有區別的必要。康定斯基的繪畫，是一種無形象的音樂，因爲他自己把作品加以「構圖」 (Composition) 的名稱，所以一般稱之爲構圖主義 (Compositionisme)。但更適切的名稱，可稱爲絕對繪畫及繪畫上的絕對主義。苔莉 (Deri) 稱之爲純粹繪畫 (Peinture Pure)，但這和繪畫的純粹主義有混同的危險，又和我們主張的純粹繪畫完全不同的，所以我們以稱「絕對主義」爲妥當。

在繪畫上的絕對主義，明明是指康定斯基的，並不是何等集團的畫派的名稱。因了他的個

性的作畫，同時主張特殊的繪畫論，爲許多人所論究。但在純粹的繪畫上，卻有許多的缺點及欠妥當處。所以作爲繪畫上的主義論起來的時候，是十分興味深的，但若論到他的藝術「繪畫」，那不是怎樣可愛的。

其次，我們對於康定斯基的來說一說。

康定斯基一八六六年生於莫斯科。他的幼年時代，常和父母共同旅行。他寫過回想當時的情形。文章康定斯基幼時即愛好馬，常以細棒爲馬，乘之以爲樂。當時的印象，很強的支配着他的作品。在他的作品上，差不多沒有一張沒有馬的。

他後來移居到德意志的繆亨，入美術學校求學。當時教授他的，便是斯篤克 (Struck)。但他得到畫家的自覺，是在一九〇八的時候。當時在法蘭西，正是野獸主義運動興盛的時候。這思潮也影響到德意志，而開了表現主義的端緒。康定斯基和友人馬克 (Mark) 共同刊行爲當時表現主義運動的導火線的雜誌「青騎士」。這雜誌上發表康定斯基的繪畫，以及詩，演劇論，繪畫論，戲曲等。這和動搖當時歐洲的狂飈運動，具有非常的勢力。這雜誌不只康定斯基此外還有許

多畫家及音樂家加入。

康定斯基的「關於在藝術上之精神的」的論文，給與藝術界以非常的衝動。這本書以色彩論為主，此外他又發表「關於形式的問題」的論文。此外他還有詩集，回想錄。

康定斯基的繪畫，差不多是色彩之主觀的交響樂。他研究暖色和寒色的色彩的對立，其次是研究色彩之水平運動和遠心求心運動，其次是色彩的明暗，白與黑的關係。這樣的理論是值得注目的，但他的作品，卻有許多的疑惑。

用簡單的話來說他的繪畫的主張，便是色彩之精神的交響。所以他的色彩，像斯克利亞賓的音樂一般，具有一種色彩的音。但他的作品，和 *Orphisme* *Synchromisme* 的不同，其根柢是自然原型。既非強弩勒的純粹主義，也不是馬萊維契的至上主義。他以某種自然為一種原型，而由變形作成一箇畫面。他的題為「抒情詩」的繪畫，是騎士乘着一匹馬走着的光景。又題為「作品第幾號」的許多作品，多是用風景中有騎馬的點景人物的圖意的變形。

但他的繪畫論和作品，是大大地隔離的。這個，他在繼續努力着使之接近。所以，他為了保護

他的作品而產生了繪畫論而現在的作品卻顯示着牽就畫論的狀態。看到一九二九年所開的巴黎的展覽會，康定斯基在描寫着幾何學的抽象圖，那不是爲了他的畫論而產生的嗎？夏迦爾的繪畫，是無理論的獨自的制作，康定斯基卻爲了理論而作作品。這兒有一種大的矛盾。但他的近作像是脫離了繪畫的樣子。

看到康定斯基的作品，可區別爲三種的時期：第一期是從幼時到一九〇八年的，是受梵高的影響很強的時代。這是康定斯基的初期。第二期從一九〇九年到一九二〇，這時代是色彩音樂時代，就是使自然原型變形的時代，也是他的開闢獨自藝術境的最優秀的時代。我們以爲當時的康定斯基最有價值。第二期是一九二〇年以來，那是幾何學的抽象時代。以前的色彩的調子的變化沒有了，不過是用了烏口畫起來的直線直角，圓的色彩組合。那種畫較之萊席的機械主義，更近於設計圖的裝飾。這是康定斯基的墮落時代。所以，我們所說的康定斯基的「絕對繪畫」便是第二期爲他的代表的時代。

四 至上主義 (Suprematism)

和表現主義的隆盛相前後，歐洲大戰發生了。因此，國民受了非常的物質的壓迫。爲這直接的原因，便離開了物質而要求着極度地精神的東西。換言之，可說是將表現主義的精神更擴展至極限。這是求神的精神的要求，而在一方，可以看出感官之極端的刺激。這是作爲物質的材料之色彩之絕對的組織，又基於種種圓形所具的重量的感覺，要求着圓形和圓形的相互關係。又在畫面上的圓形的運動和平均的關係爲問題。

具有這種傾向的作家，集合在柏林，於一九二二年以「至上主義」之名開催展覽會。那畫布上一面塗着青色，畫面上不過二三根的曲線，這是以線和色彩所具的「精神的意味」爲目的。被視爲主導者的作家，便是馬萊維契 (Malevitch) 及以飛機般的東西爲對象的作家黎西友基 (Lissitzky) 等。

第五章 超現實主義 (Surrealism)

一 超現實主義序說

要詳細地看超現實主義的運動的開展，應從達達主義 (Dadaism) 發足。從達達主義到新達達主義生長的作家的精神，可以感到一種靈感和新的生命。這便是消去了達達主義所有不良性，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，便是捨去了達達主義所有的對他的關心，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着想的世界。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

人工樂園。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：「超現實主義」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。查魯 (Zerors) 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。

這樣的和弗洛伊特的精神分析學的思維相關聯，和黎明的夢的研究密切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，以考克都 (Cacteau)，畢加皮亞 (Picabia)，阿拉翼 (Aragon)，埃劉阿爾 (Eluard)，斯保 (Soupault)，蒲魯東 (Breton) 等為中心而活動着。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：麥宋 (Masson)，愛倫斯德 (Ernst)，彌羅 (Miro)，契里珂 (Chirico)，雷 (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，於是漸次成為國際化，在德國便

有所謂 Ueberréalismus，有格羅士 (Grosz)、曼日 (Mense)、西比斯 (Spies)、達夫林格哈成 (Derringhausen)、萊特爾蕭德 (Readerscheidt)、巴比琪 (Babij)、弗利契 (Fritsch)、達爾斯考克 (Dahlskog)、南勃爾 (Nebel) 等多數的作家。這傾向不僅在德國，產生契里珂的意大利，也有卡拉 (Carra)、波比 (Pani)、烏比 (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南爾的一樣，超現實主義的鼓吹者有蒲魯東。論述超現實主義的批評家雖有不少，但真具有超現實主義的精神的批評家便是蒲魯東。蒲魯東一九二八年出版「超現實主義與繪畫」是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。洛 (Roh)說：這是一種「魔術的寫實主義」 (Magischer Realismus)。他不僅為時間和空間所規定，自由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，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某一種及某一鄉土的表现，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，又依其取材而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型：

(1) 畢加索和勃拉克。

(2) 契里珂。

(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，卻是顯然不同的。這和同是立體主義中有 Picassism 和萊席的機械主義的情形相同。

(1) 畢加索和勃拉克

畢加索和勃拉克，大家都知道是立體主義的始祖，但畢加索的多才善變，是跟着時代決不終止的，於是他又站在超現實主義的先端。但是畢加索和勃拉克，和對於立體主義的試練一樣，不僅是主義的活動的，常是從本格的繪畫的追求而嘗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爲本旨。所以我們分類超現實主義的作家時，應以畢加索和勃拉克爲一區劃。

(A) 畢加索

畢加索從立體主義的時代，即完全形成畢加索的 Picassisme。這樣的時代經過相當的時日，又留下無數的作品。但在阿波里南爾病歿的前後，他就沒頭於思格爾的研究，於是產生新

古典主義。最近的畢加索，則完全努力於超現實主義的工作，他說：藝術是企圖着表現感得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。這就是非爲客觀的形式之類似，而爲主觀的形式之類似。

蒲魯東在「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」以及契里珂風的風景等，有很強的新古典主義的傾向。從這帶有幾分立體主義和達達主義氣味的時代的超現實主義，畢加索其次就達到了抽象的一種幾何學的時代的超現實主義。Norvoss 所論的最近的畢加索便是指此。許多的素描亦是屬於這時代。和阿浦 (Aip)，彌羅有相通的形式。但是畢加索較之只沒頭於畫材的興味，卻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。

(B) 勃拉克

勃拉克和畢加索同爲立體主義的主導者而努力於重要的工作。他雖不像畢加索般勇敢

地作畫，但其始終是純法蘭西的甘味的畫面，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，並不忘卻以前的樣子，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，而進於獨自作畫之首。」

我們應以此二人視爲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，而是因爲從他們的作畫在十分繪畫的地作着價值高貴的製作。

(2) 契里珂

以契里珂爲中心的超現實主義者，主要的是屬於意大利系的 Valori Plastici 的人們。他們雖說是超現實主義，但和彌羅等占着對照的位置，而和畢加索的新古典主義時代具有共通的色彩。作家可以舉出烏比 (Oppi)，卡拉，浦尼 (Puni) 等。但像烏比與浦尼，是明白地具有新古典主義精神的作家，而不能視爲純然的超現實主義的作家。

(A) 契里珂 (Chirico)

契里珂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，最近在巴黎努力製作。他的作品是新古典主義的面和敏銳的線的結合。契里珂所愛取的畫材，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……而且他的畫材帶有文學的色彩及詩的幸福而自由地驅使着。契里珂的畫面，一看是取着機械的形成，而在那裏卻有豐富的感情流動着。

但是契里珂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。

(B) 卡拉 (Carra)

卡拉是契里珂的先輩的作家。他也是從意大利的傳統產生出來的新人，一時以狂飈的作家而活動着。卡拉的作品，較之契里珂單純得多，接近於立體主義的。但他的取材，顯然具有文學的色彩，而較契里珂冥想的傾向為強。色彩取着近於原始的原色，企圖着特朗風的厚塗。卡拉也

像契里珂一般，有題爲「形而上學的女神」等作品。又如「孤獨」是數學的，「海邊之松」是冥想的。

卡拉也像契里珂一樣，是受惠於南國的空想的詩人畫家。

(3) 彌羅

對於前述的契里珂的一羣接近於意大利系新古典主義的超現實主義者，以彌羅爲中心的作家，是接近於新達達主義的無形象的超現實主義者。他們探求着奇妙的畫材，關心於超現實的題材。所以，這傾向的作家，與其說是文學的，不如說是新達達主義的更爲妥當。屬於這畫派的作家，有法蘭西的麥宋，唐戈，德意志的西比斯等。

(A) 彌羅 (Miro)

彌羅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，他牽引着愛情之詩。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。所以他的想像，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超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，突然伸出褐色的腕和透明的舌。「開懇着的土地」上，棲着許多的生物；「家族」那畫上，則爲女性的生殖器連續。這樣，彌羅能和一根草結婚，和海中的動物交遊，海月是彌羅的友人。他全憑了像波斯道人般的奇術，探求超出凡人的想像的畫材。

(B) 麥宋

對於彌羅之西班牙的，則麥宋始終是法蘭西的。他對於畫材具有奇怪的傾向這一點，可說是近於彌羅的超現實主義者。但從他的作畫的見地看來，毋寧說是屬於勃拉克的畫家。顯示幾分立體主義的傾向，如「墓地」「構成」「小孩」等的作品，這種傾向很強。但最近麥宋的作品，進於超現實主義的探求，傾向於怪異的題材。即如一九二九年所發表的色粉筆畫之類，便在選擇着昆蟲般的奇怪的題材。

麥宋的作品像春風吹着小枝上的新芽一般的優美，處處表現着輕軟的夢一般的心地。他

的有粘液性的感覺和立體主義的構成，潛伏着優秀的才能。

(C) 唐戈 (Tanguy)

唐戈亦是具有法蘭西的感覺，和麥宋相同的。唐戈是一個宇宙論者。他以豐富的想像力，自由在地探求着宇宙的神祕。有「描寫風景的大作」般的海面的神祕，也有「啊母親！父親！了！」般的鳥，章魚，展望着宇宙，頭足動物營着生殖。那些都有宇宙的生命體，有血液也有神經，那是宇宙的神祕觀，是宇宙論者的夢。

(D) 西比斯 (Spies)

西比斯是在德意志的超現實主義。但他的畫面，是接近於彌羅的明快的。但彌羅的畫材若為愛情的，則西比斯的畫材是感傷的。題為「別」的畫上，是和二樓的太太惜別，搖着手絹和帽子的夜景，題為「迴轉木馬」的畫上，是遊藝場的光景，年輕的愛人們騎着木馬，電光輝耀着，要把戲的各處在興行着。比之彌羅是接近於立體主義的，但其畫材是超現實主義的。

(E) 札雷 (Man Ray)

現在還有一個要加入這派的作家，便是芒雷。他是美國生的畫家，現在在巴黎繼續製作。是幾分接近於立體主義的畫家，最近在沒頭於攝影。他的作品和德意志系的浦比有共通的作風，巧妙地捉住物體的局面。即如許多人以奏着鋼琴的婦人爲畫材，而芒雷卻只以鍵盤和指頭爲畫材。又如他人以室內爲畫材，而芒雷卻以檯子的一角爲畫材。他的作畫用幾何學的線和機械主義共通的。現在沒頭於攝影，在這方面和開拓着超現實主義的路。但他的才能，不能捨去作畫的吧。

(4) 愛倫斯德

對於彌羅的一羣具有南國的明快，則以愛倫斯德爲中心的一羣明明是思想的，歪形的。較之彌羅般的題材的奇怪，他們有一種思想的象徵的表現的奇怪。換言之，人家若給以物象的題材，愛倫斯德則將牠翻譯爲超現實主義的，在那兒寫着一種答案。即如自然爲一種問題，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。題爲「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，那像是立在屋頂花園上的樣子。

被視爲這一派的作家，有蒲塘 (Beaudin) 及梵紐 (Vines) 鮑雷斯 (Bores) 高蕭 (Cossio) 等。但鮑雷斯與梵紐還沒有十分成熟，而高蕭最近做着顯著的活動。

(A) 愛倫斯德 (Ernst)

愛倫斯德在一八一九年生於德國萊茵地方，而最近住在巴黎。他對於各種造型美術無不染指，也作雕刻，也作裝飾，又作了許多版畫，更從事於攝影術。他於一九二九年在巴黎舉行個展。他的畫面像琺瑯一般的平坦。他的版畫是用精密的線表現着的。他並無畢加索般及彌羅般的才氣，但到處具有平凡的鐵一般的沈重。愛倫斯德像鋼鐵一般的冷，而有重量的感覺。

(B) 蒲塘 (Beaudin)

他比之於愛倫斯德顯然是法蘭西的，而於其畫材的採取，可視爲愛倫斯德的一派。他的作品雖未入蒲魯東的畫集。但其一九二九年的作品，顯然是超現實主義者了，他的作畫是接近於愛倫斯德的，但沒有愛倫斯德般的鈍重，到處具有法蘭西的感覺。

(5) 克萊 (Klee)

克萊是和德國的表現主義同時出現的作家。以前在德國活動，占着狂飈的畫家的重要的位置。他的作品並不是純然表現主義的，是進於一種原始的而且是超現實主義的。最近的許多作品不難占着一種超現實主義者的位置。但蒲魯東在他的超現實主義論中，關於克萊尙未論及。只是克萊的作畫，與其說是德意志的，倒不如說是法蘭西的，又活動着通過愛倫斯德的思想的感覺。在他的畫材的選擇上，像是近於這個，不過不像彌羅一般地文學的，寧可說是像愛倫斯德般的思想的。但又不像愛倫斯德般的鈍重艱澁，到處是色彩的，有銀一般的感覺。最近的克萊，在巴黎派 (Ecole de Paris) 占着位置。於油畫的構成上有特殊的技巧，又在水彩畫亦有特殊的感覺。

第六章 新野獸主義 (Nouveau fauvisme)

所謂新野獸主義，不消說是從野獸主義出發的一種新的運動。在一九〇四年野獸主義運動的初頭，人們是冷笑着野獸主義者的。但那運動漸次具有勢力，因了時代精神的推進，那些作家就占了大的位置了。而在現在，不論其主導者馬諦斯，不論是路阿特朗，畢加索，勃拉克，佛拉芒克等，都成爲巴黎畫壇的老大家了。

據我們所知道的，接近於一九二〇年的時候，握着大勢的野獸主義，差不多到了休止的狀態。而打破這靜止，努力於新的飛躍的作家現出來了。一九二四年前後，超現實主義開始活動，和這相前後，新野獸主義的運動出現了。在這新的生產的超現實主義和新野獸主義，於追求畫面的獨自的世界這點上，共同具有一種特色。超現實主義在畫面上自由地表現着文學的浪漫，而新野獸主義到處是支持着野獸主義的技法的。縱然有題材及某種思想的推移，但總有堅守畫

面的獨自的技法的可注目的特色。換言之，這種繪畫精神，始終是守着野獸主義之流，而其題材和表現上是追求着新的嘗試，因此名爲「新野獸主義」(Nouveaux Fauvisme)。同時新野獸主義漸次有取入超現實主義的形式之傾向，又取入超現實主義的素樸的形和華麗的色彩。所以介在這中間的有特色的作家也是很多。就像夏伽爾般的作家，大半具有超現實主義的特色，而反面又可以說是潑刺的新野獸主義者。其題材的自由，色彩的豐麗，繪畫精神的優秀，可視爲現在畫壇的一顆北極星。

許多被稱爲新野獸主義的作家，都是從以畫面爲一種獨自的世界出發的。不論在構圖，在色彩、線、形式、光，都具有統一，形成一個獨自的世界。他們不取對象所具的形式和色彩和光，是依作家的現實感所表現的個性的色彩和線條。馬諦斯追求着素樸而單純化的表現，其立場到處留着自然主義的影子。從這樣的立場，捨去「表現物」而追求「應表現的物」處，便有其次的生產。這便是作家的「現實」是對於「真理」的東西。在這畫面的世界上盡量自由地表現這「現實」者，便是新野獸主義的出發點。

新野獸主義的作家中可注目的人，有忌加 (Chika)，賽爾那 (Serna)，劉爾塞 (Lurgat) 等。忌加可說是最優秀的新野獸主義者。他還是年青的作家，一九二七年前後名聲突高。他是愛好清靜的畫室生活的。他所取的題材，如桌窗，室內，巧妙地表現着他的抒情心。他的有特色的色彩和線之外，他所最得意的，便是光。我們期待着這位作家的將來。

賽爾那是西班牙人。他亦是年青的才氣潑刺的畫家。畢加索已經發揮他理智的才能，贏得西班牙的畫家的成功，現在賽爾那亦以其情緒的才能使人注目。他的畫面上有一種甜味。他所描寫的靜物，像奶油蛋糕一般的甜，而爲人所愛好。同時是文學的，浪漫的，詩的。因此，他一躍而爲多數的愛好者了。他是巧妙地表現南國的豐麗和愛慾的詩心的作家。從他的畫面上可以聽到卡門的歌聲來。他完全是南國人的化身。

劉爾塞亦是南國人。他是學習葛萊谷，研究塞尚的新人。也許有人視彼爲超現實主義者，但實在他是過於受了野獸主義的精神和技法之惠的。他雖然用了超現實主義者般的清酒的形式，但依其獨自的色彩和線條構圖表現個性。我們也無疑地可以預料他的美好的將來。

劉爾塞在一八九二年生於巴黎。他和其他的畫家出身不同，他十九歲的時候學習醫學，其後到巴黎，到德意志，一九一四年到意大利。從那時起，他才描寫繪畫。這其間歐洲大戰起來了，五年中間，他做了義勇兵在戰線上生活。

但歐洲大戰之後，他和友人到繆亨，柏林去旅行。再從西西利亞到阿非利加，從希臘到奧大利亞，德羅古，依斯巴尼亞，其行程頗長。

劉爾塞到了有志為畫家，他的精神上有許多的變化。也有一時為馬克斯主義者，熱心於唯物觀。但他終於成為畫家。這是因為他的精神適宜的繪畫的世界的。

劉爾塞由這樣的過程而成為畫家，所以全然不為因習的畫法所虜，而開拓着獨自之道。用簡單的話來批評他的藝術；劉爾塞可說是形式主義者吧。契里珂的樣式，不消說是形式的地方很多，但其作畫態度，浪漫的分分子很多。反之，看起劉爾塞的樣式來，其作畫態度雖有幾分浪漫的地方，而其根本，卻是形式主義者。他所取的一切題材，是依透明的理智的切斷而形式化了的。

再從他面看起來，劉爾塞的藝術，可說是建築的。在他的構圖上，面的處理上，題材的選擇上，

都可以說是建築的。在契里珂和卡拉的形式上，其根本是和古典主義共通的。即如面的處置上，構圖上，都可以看出古典主義的影子來。而劉爾塞，一切都以新鮮的建築的東西，要求着立體的面面的活動。這在他的作品上很強的現出來。最近的新畫家，在題材上有採取某種特殊的東西的傾向，這是很有趣味的，如蘇丁 (Soutine) 的鳥，夏伽爾的猶太人，劉爾塞的建築物。

在他的作品上，銳角的和直角的線的感覺，色彩的對照等，都可視為他的特色。劉爾塞不止在題材上是建築的，在技法上亦可說是建築的。

有人以為劉爾塞是超現實主義者，這可說是全然錯誤的。他是獨自的形式主義者。他的形式所具的抒情性，增高了他的藝術。我們對於他的未來有很大的希望。

第七章 新即物主義 (Neue Sachlichkeit)

一 新即物主義展望

新即物主義的運動，是表現主義終結後現出來的一種結果。表現主義的藝術，是依據於極度的觀念性的，是智和頭腦的理念的爆發。打破一切的束縛，破壞一切形式之絕對的精神的創造。所以在繪畫上，產生無形象的東西，又在雕刻上歸於變了形的原始。尤其在繪畫上，不重繪畫的表現，忘卻了繪畫的技法，只企圖着理智和熱情之精神的表現。所以在以「可視的」為對象的繪畫上，弄歪了最重要的可視性，不得不捨去了畫面的問題。此等缺點，漸漸為表現主義的作家所知道，但當得到自覺的時候，表現主義的運命已經決定了。

表現主義的文學者依凡·高爾說：實在，藝術所取的，只是一種地盤。若是沒有實在，藝術的

根本就破散而消失了。這樣的反省，製型美術的方面較文學先現出來。但在繪畫上，在雕刻上，那是只視作一種表現主義以後及後期表現主義（Nach-Expressionismus）。但在文學方面，這是認作一種新的主義。表現主義以後的德國的思想，便是新即物主義。

給表現主義以一個最後的清算者，便是烏鐵茲（Utz）的「表現主義的超克」。這樣的傾向，在一九二六年的時候已經顯明了。蕭葛爾（Sorge）指這新即物主義的傾向，稱爲「向新自然主義的進行」。所謂新即物主義，不單單是機械的及純然物質的自然的意思。至少新即物主義不是歸還到十九世紀的自然主義。可說全的現實及充分的現實。即並不表示除開自我和感情的意思。並不是向自然主義的還元，可說是對於完全的現實的喜悅。是傾耳於靜的大自然的鼓動，深深地呼吸着動的文明。一切的自然及一切的機械文明，不單單考察牠外面的，而視作聯關於一種精神的內面的東西。這樣地看起來，新即物主義明明是德意志的藝術運動，可說是精神的理性之要求。

在文學上的新即物主義，大體可以看出二種傾向：

(1) 重視現實，而一面卽時代。

(2) 超越時代而重視現實。

前者卽時代表現現象的作家，是以大都會的生活爲主。對此，後者的表現超時代的現實者，是濃厚地描寫着農民生活的狀景。

所謂新卽物主義者，是對於一種客觀性和現實性的精神，和意大利的 Verismus 有着聯關的。

新卽物主義的名稱，是曼哈依姆美術館的支配人哈爾托勒泊看了某一幅繪畫所說的話，但在繪畫上本來並未沿用，在一般文學上使用着了。這潮流再還元到繪畫，現在在德意志的新卽物主義的繪畫，成爲一種勢力了。

二 新卽物主義的繪畫

像前面所述，表現主義的繪畫，是一種激情之塊，還不能說是十分繪畫的。繪畫的形象差不

多近於無形象，又雖具有形象，但不過是無感覺的概念的東西。其色彩生硬，還不是繪畫的材料。色彩畫面也像一種謎語的樣子，不顧到何等繪畫的技巧。這只是精神和靈魂的化物，而沒有感覺，不過像吹着荒涼的疾風的樣子。

裝滿了這種思想的，精神的之變體的表現主義，於是不得不要求着地上的現實性了。換言之，新即物主義的繪畫，是將表現主義所有的精神性（主觀的觀念性）引到現實的感覺性上。若是我們的觀察沒有錯誤，可說是亨利·羅梭出發的。具有這明快的形象的繪畫，不消說是作為表現主義的反動而現出來的，但其端緒卻是羅梭，同時為其直接的原因者，可說是因了法蘭西的新古典主義，和意大利的 *Verismus* 等的反映。

所以，表現主義的繪畫，若為疾風怒濤似的繪畫，為激情的表現，則新即物主義的繪畫，可說是平穩靜朗的繪畫，是理性的表現。表現這全的現實的繪畫，依其主要點的取法，大體有三種的型式：

（1）重視現實，而那現實是即時代的。其主要的是都會的繪畫，以機械的東西為題材，而

作現實的描寫。例如蕭茲 (Scholz) 的作品便是，「圓與鐵」以工場的情景為題材，是表現着都會人感覺的機械美和愛情。

(2) 重視現實，而有超時代的傾向，這是以現實的地描寫田園的想像（牧歌的）為主。例如狄克斯 (Dix) 的「我的女兒」的一般，在晴朗的田園中幼兒執着花，是那種現實描寫。

(3) 重視現實，但較之物質性，則以形象性為主（正和表現主義的無形象的相反對）。這便是在繪畫上以明確性為主的現實描寫。例如蕭玲伯 一般的，可說是共通於羅梭和新古典主義之形的表現。

表現主義和新即物主義的區別，有如下述：

表現主義

新即物主義

法悅的對象

冷靜的對象

非常地宗教的主題

差不多沒有宗教的主題

下壓着客體

明確地做成客體

韻律化的

刺激的

放逸的

力學的

音聲

總括的

前景的（近的形象）

記念的

暖的

厚大的色彩本體

表面粗糙

像未經磨琢的寶石

描寫的

深化的

嚴格的純潔的

靜止的

沈點

完成的

前景和背景的（近形＋遠形象）

密畫的

清涼的

薄的色彩層

渲暈着平滑的色彩

磨鍊了的金屬製的一般一般

尋迴着製作過程

消滅製作過程

客體之表現的變形

對象之調和的純粹化

富於對角線（斜面）常

更多直角的和額椽平行是銳角的

反額椽而製作

坐礁於其中

本原的

研究的

我們在以上的對照之中，可以看出新即物主義和表現主義不同的地方了。

三 新即物主義的畫家

新即物主義的畫家，有狄克斯 (Dix)，蕭茲 (Scholz)，許玲伯 (Schrimpf)，門日 (Mense)，卡瑙爾德 (Kunord)，西比斯 (Spies) 等。下面我們舉出其代表作家許玲伯來說一說。

根據許玲伯的自叙傳說，他在一八八九年二月十三日生於繆亨。他從小孩子的時候就喜歡繪畫，寫着童話了。但出了學校沒有事做，就做糖菓店的學徒了。那時許玲伯對於一切都絕望

了他唯一的希望，只有週遊世界。這樣的希望，從十六歲的時候就開始了。最初通過德意志，下萊茵而抵洛泰爾達姆。沿海邊過比利時，到鄧開爾克。其次入法蘭西的時候，他終於被法蘭西追放了。

一九〇九年回到繆亨，加入安那琪系的社會主義。受了使命常常到意大利和斯依斯去。但當時他的精神上有了大的自覺。即自我的人類，是一切事件的中心及核心。他要根本的地變更自我，使回歸到自我自體。這樣，世界變了，自我被救了。「用了根據自我的世界」的一句格言。雖然可怕的貧苦，許玲伯從那時就知道幸福地生活着。他從那時候起才描寫繪畫。

那時許玲伯又做麵包工人，又做廚司的工作。但有空暇的時候，就作素描，或描寫水彩畫。一九一五年，許玲伯初到柏林。在那裏他進了巧格力的工場，又到公司裏服務。從當時起他描寫油畫，在Der Sturm發表。這是他最初的公開。當時他尊做着畫家烏鄧（Uhlen）的繪畫。這被他尊敬的女畫家，後來就成了他的妻子。這樣的放浪生活中的他，現居於繆亨。

像許玲伯的生活所昭示般的，但是說沒有繪畫的先生，只是表現着自己所想到的一種的

童貞。他的作品，是屬於「BO」所說的「魔的寫實主義」，又相當於我們所說的新即物主義。若沒有亨利·羅梭，許玲伯也許可以獨占着那位置了。但他是德意志的，思想的，宗教的理想的氣味很濃。在他的造型法上，完全是平面的裝飾。所以，在德意志，被認為十分獨立性和個性的表現，而在法蘭西，差不多無人顧問。為什麼原故呢？因為在他的畫面上，純粹繪畫的分子一點也沒有，更沒有可怕的技法。

批評家格拉夫說：許玲伯的作品，可區別為三個時期：初期的，是採取極度地裝飾的樣式；即是用於表現主義的外廓線，色彩是強烈的。中期的，給與幻影的印象很多，有憂鬱的影子。但其色彩和樣式，和初期的差不多沒有變化。

許玲伯的真的進步，是在後期——一九一八年以來。他的畫法實在是豐厚的。在初期，努力於把捉圓形的東西，但其次把捉着物體的力，於是達到了靜止和均整。這是他努力的最高峯。從這裏發出靜默的光，放出典雅的香氣。他的作品上的單純性和靜止力，有着深的魔力。在德國的表現主義，現在都有許玲伯等的新即物主義的傾向，這是在我們注目的。

