

文目

近代繪畫發展之現象及其趨向

初期文藝復興期的繪畫

文藝復興期之偉才

文藝復興期以後之法國各畫派

康司坦堡爾

哥羅

近代繪畫發展之現象及其趨向

近代美術之演進，繁複極矣。願詳考博究，決非吾文所能盡；今惟舉其最關重要之人物，及其思想，稍稍闡述之。

近代美術，實因文藝復興之運動而演進，而以意大利為發祥之地。文藝復興運動其原素極為複雜，所謂「自然與人生之發見」一語，實包括此時代之精神：脫卻前此以教義為中心之傳統的世界，而趨向於自然與自覺之新生命。藝術之發展，自不待言，即自然科學與人本主義之新潮，亦同時勃興，於是演成絢爛之近代文化。

文藝復興之總源在意大利，而尤以佛羅朗市（Florence）為中心。佛市最初之畫家為雪瑪堡（Giovanni Cimabue，1240—1302），其人原為嵌石細工，所作猶

佛市最初之畫家

未脫比山汀（Byzantine）之遺風。迨其弟子奇奧陀（Giotto，約1266—1333

）始盡棄窠臼，獨出心裁。所作關於聖佛朗西生涯之壁畫，明暗適度，形色姿態，極莊嚴，極生動，或從事動作，或昇天飛翔，全體構圖，頗具苦心。羅斯金（John R

uskin, 1819—1900) 所謂「否定傳統習尚，理想主義及典型主義之大膽的自然主義者」。詩聖但丁 (Dante) 爲其至友；嘗代選擇畫題，而奇奧陀亦嘗爲但丁作肖像；像容沈靜而富生氣，有爲他人所不可及者，後人受其影響者極多。奇奧陀實爲佛羅朗市天才作家之第一人，故人皆稱之爲「近代繪畫之父」。同時讓愛那 (Giotto) 生有天才，

近代繪畫之父

寶西奧 (Duccio di Buoninsegna, 約1260—1339)，受比山汀藝術之影響，

作風以溫雅優美著，所作之人像切乎人情而有生氣，背景多塗金，含裝飾的華麗的趣味。故人皆稱之爲「古作家最後之一人」，與奇奧陀之雅號遙遙相對，是

讓愛那派之特徵

爲讓愛那派。讓愛那派以表現情緒爲重，而不注意於規模形式，至十五

世紀時遂衰息，而佛市派則進足於自然，勢遂獨盛。奇奧陀以後，佛羅朗市最著之作家，莫如黑衣僧佛蘭·安琪列柯 (Fra Angelico, 1387—1455)；所作多本聖佛朗西施之教義而源於自然之觀察，更能深入人情，且知解剖學。情緒深則得生動之源，解剖明則得生動之姿；故其對於信仰之喜，迫害之哀，皆能表現在沈默之畫幅中。其人物之背景，常多快美之山林。佛市之教堂與羅馬之宮殿等壁畫，多爲安氏手蹟；所作恍惚之幻像，莊儀之聖母，至今觀之，猶動人心目。此種作品乃屬於以「

靈』的特質發現心的自然之一派。蓋以其出世之生活，而後有其虔敬之藝術也。在表現感情方面，其弟子中之最著名者為斐列泊·李昆 (Fra Filippo Lippi, 1406—69)；所描寫之聖母，一如佛市處女之優美，極富於女性感情，能十分體驗人生之享樂。李氏弟子鮑頓西列 (Sandro Botticelli 原名 Alessandro Filipepi, 約1447—1510)，受自然之感化極深，能以纖細之線條表現勇力，歎美古希臘之彫刻，醉心於光明與歡樂而傾向於現世之幸福；故鮑氏之畫，能表現充富之人道精神，實為人生之讚美者。傑作曰「春」，（一四七七年鮑氏三十歲作）「維納斯之誕生」實人本主義最完全之作品，亦佛市派繪畫之精華也。

佛羅朗市派之繪畫，徘徊於神秘的溫雅與陰鬱的氣力之間，實為當時環境——社會奢侈，政治不安——之反映。繪畫意匠，形式上雖多受古典藝術之影響，其精神卻純由中世紀思想而來，故畫面時有光明與黑暗也。

意大利之繪畫濫觴於佛羅朗市派，經威尼斯 (Venice) 派之振起而成，其流傳遂宏布於歐土；故威尼斯派與佛羅朗市派，在畫史上實占同等之地位。威尼斯畫派之前有二派：一派以摩拉諾 (Murano) 島為中心，受比

佛羅朗市派
與威尼斯派

山汀藝術之影響者也；一派則爲卡梨尼 (Bellini) 一家，由父子三人建立，父名茄柯泊 (Jacopo, 約 1400—71)，長子名金滿兒 (Gentile, 1439 (?) 年生，死年不詳)，次子名琪奧安尼 (Giovanni, 約 1480—1616)，其畫法頗蒙當時巴多亞 (Padua) 派之影響。二巴多亞 者混合乃成威尼斯派。巴多亞 爲威尼斯之屬土，其大學文化與法蘭西流域之大家 有密切之關係，實當時思想界之中心也。佛市之大師奇奧陀嘗旅居其地，

故巴多亞派之繪畫能以希臘羅馬之浮彫形式傳佛羅朗市之溫雅。最初作者曰士郭雪奈 (Francesco Squarcione, 1394—1474)。士氏初爲裁縫師，刺繡師；一四四一年四十七歲時，以模寫古美術品而爲巴多亞市之畫家協會會員。一四四三年受命繪巴多亞埃利密提尼 (Brenthani) 禮拜堂之裝飾畫，以其機敏練達之技巧，博得社會之激賞。其養子孟德格尼 (Andrea Mantegna, 1431—1506)，尤富天才，十二歲就養於士氏，即能助之作禮拜堂裝飾畫，當時見者驚歎，稱爲神童。其後潛心觀摩希臘之彫像，並不息爲素描之研究，成就極早。十七歲從事描巴多亞聖沙非耶 (St. Sophia) 寺之祭壇，後又學於北方富倫特 (Flanders)，得油畫之法以歸，卒成大家，爲威尼斯派之遠祖。

威尼斯地本海濱，跨島爲市，風景佳麗，爲中古商業極盛之地；無政治之擾亂，

威尼斯
之風趣

無宗教之壓迫，人民好娛樂，活潑而豪華，社交尤發達。此種傾向，一一反映於畫，故其畫鮮明而有人生之樂趣。所繪之聖母與天使，不作悲哀禁

威尼斯派
之特色

慾之容，但見紅顏綠髮之美。

此種樂天主義之繪畫，實為威

尼斯派之特色。威尼斯派之畫家，不僅為色

彩畫家，且為光線畫家也。如柯奈克利婀娜

(Cima da Conegliano, 1460—1517) 所作「

快活之聖母」，形體柔美，色彩絢爛，與佛

羅朗市派之姿態嚴肅，神祕憂鬱，適成對照

。其最著名之大師為梯湘(Titian, 約1482—



梯湘之

1576)，幼時常逸遊於太古森林中，愛好朴素之自然。師卡梨尼·琪奧安

特質

尼，以敏銳之眼力，描寫華麗之色彩。琪奧安死後，梯湘繼任為威尼斯

官廳繪畫師，名愈顯，王侯學者，羣趨其門；以其有新鮮醒覺之表現力，由充滿愛之

內心，傳達於繪畫之形式，而成青春不朽之傑作。代表作品曰「花神」(Flora)，色

彩光輝，遠勝其師。又傑作「天上之愛」(Venus and Adonis)一圖，其色彩之優雅明麗，畫筆之圓熟生動，獨絕一時。晚年用筆簡略，即爲西班牙及現代法國諸家所本；其表現希臘異教中之傳說酒神等，又極人生之樂與肉感之美者也。

丁道萊朵
之敏捷

威尼斯畫派中有丁道萊朵(Tintoretto 原名 Jacopo Robusti, 1518—1595)者，爲十六世紀之代表作家，而同時又爲日後發展西班牙繪畫之前驅。長於素描，巨大之畫幅，每不加思索，一揮而就，善用光與影之對照，而收強有力之效果，亦有爲前人所不及者。

威尼斯派
之影響

威尼斯派之繪畫，其影響於歐洲藝壇者甚大。在意大利本國者如摩萊陀(Moretto, 1498—1555)等，在國外者如西班牙之魏拉士貴支(Velazquez)谷耶(Goya)等皆受其陶鑄；又如北歐之魯班士(Peter Paul Rubens)，則直接取法於梯湖。諸人又皆爲十九世紀法國藝苑之源流；即今日浪漫派之詩人，印象派之畫家，亦多有威尼斯派之流風餘韻焉。

拉飛耳
之師

同時有異軍特起，與威尼斯派，佛市派相抗衡者，爲伍白利派(Umbrian School)。其首領曰貝魯琪那(Perugino, 1446—1524)，則拉飛耳(Bea-

phael Sanzio, 1483—1530) 之師也。其畫富於宗教感情，方式潔淨而簡單，色彩沈重而真摯。

各派繪畫，經二百數十年間醞釀陶鎔，人才輩出，以達·文西(Leonardo da Vinci

, 1452—1519) 、彌克郎琪羅(Michelangelo, 1475—1564) 、拉斐耳三

文藝復興
期之二傑

家爲傑出，世稱爲文藝復興期三傑者也。彼等藝術之特色，在一反以前非人類非現實的而改爲人類的現實的，使神與人融會貫通，不棄人而迷神，不尊靈而棄物；發揮人類之愛情，發揮人類之特性，於是美術史上蔚成空前之大觀。

達·文西，佛羅朗市人，爲千古不一遇之大天才。少從學於維羅齊(Andrea del Ver

千古不一遇
之大天才

rocchio)；磊落嫺雅，美貌多才；畫畫家也，雕刻家也，詩人也，音

樂家也，他如科學，哲學，天文，靡不博貫淹通；其多材多藝，實爲美術史上所得未曾有。一四八三年，氏上書於米蘭公爵，自述對於戰具及建築等無所不能，且謂擅大理石青銅之彫刻及繪畫云云。今觀其所存關於製造之札記，以及種種

最後之晚餐
與摩那麗之石

藝術品，可證其言絕無浮誇。其繪畫流傳甚多，後人認爲傑作者凡四：「巖窟中之聖母」(一四八四年作)，「聖嫻娜與聖母」(一五〇

二年作)，及「摩那麗若」(Mona Lisa, 一四九七年到一五〇〇年作)，俱藏巴黎盧佛爾宮(Louvre, 或稱盧佛爾博物館)；其尤著名者為「最後之晚餐」，乃米爾(Milan)聖瑪利寺院食堂之壁畫也，係一四九三年著手，迄一四九六年完成。是畫以耶穌被其弟子猶大(Judas)所賣一事為題材；耶穌居中，十二弟子駢坐其兩側，每三人鳩首為一組，或交耳而談，或凝目注視，情態活躍。其表現諸弟子聞耶穌「汝輩之中有一人將叛我」之預言，各生驚懼時之神氣，及猶大特感不安之顏面，尤其苦心。今已剝落，至可惜也。「摩那麗若」亦為其唯一之肖像畫，脣邊眼畔之微笑，可稱千古之啞謎。(此作為盧佛爾宮之至寶，一九一一年被盜，一時哄動，今已璧還。)彼嘗自言灑灑於胸中者，有二事：一為處女之微笑，一為水波之流動；故能以銳利之目光，燭自然之神祕，對人生剝那間之感情作用，使之一躍躍然於畫帛之上。

幸運才子

拉飛耳

拉飛耳生於威比那(Urbino)，為一幸運才子，雖不永年，然其畫已能集各派之大成。初學於喬維(Timoteo Viti, 1467—1523)，繼學於貝

魯琪那。今存於米蘭之傑作曰「處女之婚禮」，即受貝氏之影響為多。自一五〇四年至一五〇八年，拉氏之畫術大進；常作美妙之聖母像，儀容莊麗，婉如處女。一五〇

拉飛耳與徐
洛士二世

八年秋，應羅馬教皇徐洛士二世 (Pope Julius II) 之召，往羅馬，所成大作品，厥為維佛康 (Vatican) 教皇宮內之壁畫，制作精奇，足與

勁敵彌克郎琪羅，共博不朽之名。所作多取歷史的，宗教的，哲學的題材；其中「雅

雅典之
學派

典之學派」一圖，將哲學大師蘇格拉底 (Socrates) 柏拉圖 (Plato) 亞里士多德 (Aristotle) 位於中央，其餘如畢達柯拉士 (Pythagoras) 等各派哲學

家數十人環列其間，作研究之態度，並自繪一像於其側，表示其抱負。其結構之精深，氣象之靜穆，可謂極藝術之能事。拉氏受徐洛士二世之特別寵遇，任為聖彼得寺之建築主任及羅馬古代紀念物檢查官。其在羅馬之生活，有如王侯貴族，常徜徉過市，多數門弟子追隨其後，睥睨不可一世。彼於維佛康宮之巨作外，大小傑作甚多，如「西施庭聖母圖」，「聖母兒」等，儀容之妙，形線之美，皆能使人久相對而不厭。拉氏本具女性之資質，不愛威力而愛優美，對於新奇影響之感受力甚強；心靈與肉體調和，所作聖母，在能使肉體與心靈調和，故能深感人心，歷四個世紀之久。與達·文西拉飛耳同享盛名者，為彌克郎琪羅。彼於詩歌，建築，彫刻，繪畫均無所不能；但常以彫刻家自居。觀其繪畫，實富彫刻趣味，常以其強烈的性格，結構

偉大的彌
克郎琪羅

其理想中之壯夫，態度雄偉，筋肉緊張；其繪畫上表情之熱烈，恰如音樂家不斷的唱高調，而不厭其刺激。平靜固勿屑道，傳統束縛尤所不忍

受。一五〇八年應徐洛士二世之召，赴羅馬西施庭教堂作天花板畫，費時五年，描寫舊約聖書所載事跡；構圖雄偉，望之生畏。一五三四年再入羅馬，奉教皇保羅三世（Paul III）之命，完成西施庭教堂之裝飾；作壁畫曰「最後之審判」者，費時六年，傾其全力與精神，注入此畫。活潑若動之線條，皆達極度緊張，

最後之
審判

望之如徬徨於暴風雨高山之絕巔，其巨大之勢力，遂成一昂奮的惡魔世界。畫中數百人，皆裸體顯其緊張之筋肉；中立耶穌，純乎忿激之態度，聖母依其脇側，則又現畏縮之狀。基督教情緒一掃而空；所表現者，果敢之風姿，強傲之態度，與理想的超人，實世界最偉大的壁畫也。此作完成時，彌氏已爲一七十歲之老人矣。彌氏之彫刻，尤享大名，茲以限於篇幅及文旨範圍，故略而不論。其藝術影響及於全歐，大才如拉飛耳及其弟子皆受其深切之感化；他如威尼斯畫派，荷蘭畫派，法國畫派亦無不受其陶鑄者也。彌氏誠不愧爲世界最偉大之藝術家矣！

後彌克郎琪羅二十年而生之柯萊喬（Correggio，原名 Antonio Allegri，1494—15

柯萊喬
之色彩

☉☉，於十六七世紀間，影響所及，亦不弱於拉飛耳，丁道萊朵諸家。其人富溫厚之感受性，對於異教浪漫神話及基督敬虔故事，視同平等。尤好優柔之光線與溫和之色調，蓋亦受彌克耶琪羅之醇化。善於太空中，運用其構想，繪寫變幻之幻像，恍惚之遠空等，皆有深切之趣味。所作結構莊嚴，極適意人之好尚，遂成一新型式。「晝」，「聖康薩莉娜之結婚」，充滿歡美光明，極女性莊儀之豐豔；其謹嚴正確之線條，皆其個性之特示。惜此絕世之色彩畫家，生平憂鬱成性，竟於四十歲短命而死。自十六世紀以後，意大利之繪畫，驟呈衰退之象；徒以恍惚之熱情，及殉教者肉體之苦痛等效果為構圖目的，思想上絕無開展之餘地；蓋亦過於崇拜文藝復興期諸大師所起之現象耳。藝術家被前代大師之影響，固事實上所難免；惟十七世紀以降，意大利畫家，專以摹仿往哲機械的技巧，而不活動於自然之研究；又以其時發掘古物至多，畫法更以古代浮彫為典型；於是繪畫上固有之發展，被壓迫束縛而愈形衰落矣！惟西班牙法蘭西則獲意大利有力之影響，不斷的開展而波及全歐，遂開現代藝苑宗派繁衍之基焉。

西班牙繪畫之
發達及其特徵

西班牙藝壇，於十五世紀末葉，受意大利文藝復興期之刺激，盡棄其從來之畫法而模仿威尼斯畫派之幽麗。迨埃格萊柯（El Greco，1545—1614）出，西班牙乃有獨立之繪畫。埃氏二十五歲赴威尼斯，從梯湘學



魏拉士貴支

畫，不愜而去；繼從丁道萊學。一五七〇年至羅馬研究彌克耶琪羅，拉飛耳等之作。

又七年，歸西班牙終老焉。三十年間作宗教畫不息，其特質在有清淨之秀美，使人生永遠神聖之感。其生存時，西班牙畫界頗蒙其影響，及其死後，影響漸歸消失。適應潮流

黎貝勒
之素描

而代興者為黎貝勒（Josef Ribera，1588—1656）。黎氏初遊學於

意大利，所作純取現實主義；畫像多為苦悶殉難等，而常作明暗極端之裸體人物；素描尤沈著痛快。其遺風至今不衰，世人每推為真正西班牙之畫派。同時著名之大師魏拉士貴支（Diego de Silva y Velazquez，1599

飛廉潑四世

—1600)，獨能脫離威尼斯之影響及西班牙之神秘主義而別闢一徑。其生涯亦如拉飛耳始終與幸運相接。十八歲被召入宮繪肖像，爲西班牙王飛廉濤四世(Philip IV)所寵愛，二十五歲卽被任爲國家畫師。一六二八年之秋，富倫特之使臣魯班士畫伯至西京瑪特利地(Madrid)，與魏氏一見相暱，勸之遊意大利。一六二九年初秋，魏氏遂赴意大利威尼斯，對於道萊朵之作品，尤深研究。後魏氏又經佛羅朗市魯班士與貴支而赴羅馬。歸西班牙後，其藝術益精進，得西班牙王之恩寵亦愈甚。

然其技巧則純出乎天才，而有特別發明；用油色若透明寶石之光輝，畫面爲灰白黃金及銀色色調所支配；所畫人物畫自然生動。批評家嘗謂觀魏拉士貴支之畫，如啟窗外眺，清澄之氣，與人以無限之快感云。其於肖像則心理分析之精微，亦爲他人所難能。

白耳特。魏氏畢生大歷史畫「白耳特之降伏」(The Surrender of Breda)，感情之降服。流動，實爲千古不朽之巨製。白耳特在荷蘭之東南二十里，一五六七年起，西班牙軍與荷蘭軍戰爭，前後相持凡八十年；魏氏所繪者，爲西班牙軍勝利之一役。其畫應用於王宮之裝飾，畫中勝利者，作倨傲之態度，撫慰敗軍；戰敗之一方，則現畏縮痛切之表情。以與梯湘丁道萊朵諸傑作較，無多讓焉。同時所作「馬上之王子

」，凡貴族肉體之衰弱，及其庸俗之誇張，一入魏氏之畫，莫不維肖維妙。今觀其病狀之飛廉濬四世及成熟過早之諸王族肖像，可見其意義之深。又所作神話及人事畫，皆用平民為畫範；蓋非徒表現其健康之肉體而已，亦於其間深感生活之趣味者也。一六四九年，魏拉士貴支再渡意大利，經米蘭赴威尼斯，極意蒐集古代名作，遍訪有名之藝術家。越二年歸西京，任宮廷大禮官，描寫宮廷儀式。六十歲卒於宮中。此偉大之巨匠，在南歐藝術史上鑄歷劫不滅之痕跡焉。其弟子摩利羅（Bartholome Estéban Murillo, 1617—1682），家貧少孤，艱苦備嘗。二十四歲入魏氏之門，作風溫

孤克摩

利羅

柔優雅，又與魏氏異趣。有時充滿敬虔之深忱；有時又富有優柔之熱情。

傑作「聖母受胎」圖，筆觸縹緲神祕，高尚之氣象，無垢之天光，彷彿自空而招吾人以向上；此則心靈憧憬之象徵也。故人稱為感情主義之傑作。一六八二年

西班牙

三大家

，摩氏為寺院作祭壇之壁畫，失足墮落，重傷而死。自後西班牙畫派漸趨衰弱。至十八世紀後半葉，天才谷耶（Francisco Goya, 1746—1828）出，乃復興。谷

氏理想恣肆，所作奇異驚人，與魏氏摩氏合稱西班牙三大家。



荷蘭十七世紀之繪畫

一六四八年衛斯特發里亞和平會議之結果，新教國之荷蘭離舊教國西班牙之羈絆而獨立。因宗教信仰之不同，荷蘭與其比隣之高倫特

地方之畫風亦迥然相異。荷蘭繪畫，以十七世紀為全盛時代，取材自由；作品以風俗畫風景畫肖像畫為多，宗教畫不甚注意；而技巧極工，能將潮溼空氣中光線變化一一寫出。惟此全盛時代，為時甚短，雖一時人才輩出，但不久即歸寂然。荷蘭繪畫最初

法明哈爾士之肖像畫

受意大利畫家拉飛耳等之影響，自法朗·哈爾士 (Frans Hals, 1580—1666) 出，專繪寫實主義之肖像畫。其觀察之精深，足與西班牙之魏

拉士貴支相敵；但其善畫快活之笑容，則又與嚴肅之西班牙畫風異趣也。哈氏實為使荷蘭繪畫達於完成者之第一人。其最可注意之作品為「聖喬治之夥伴」。在哈氏之前，荷蘭之畫羣像者，僅將多數之人物駢列而已；自哈氏出，始求畫面之統一而與以生動之氣韻。哈氏弟子中富有想像力而愛技巧者為風俗畫家奧士台坦 (A. J. van Ostade, 1610—85)。又有喬伊司達爾 (Jacob van Ruysdael, 1638—83)，為荷蘭風景畫之第一人。同時風景畫家霍柏瑪 (Meindert Hobbema, 1638—1709) 與魯氏 (J. M. W. Turner) 力相敵，作風幽寂，快心爽目。荷蘭最著名之大師為林白蘭德 (Rembrandt van Rijn, 1639—1692)。

霍柏瑪之風景畫

荷蘭之巨匠

1618, 1607—69), 一六〇七年七月十五日, 此不世出之大天才林白蘭

林白蘭德

德乃生於荷蘭文化中心點爾特(Leeuwarden)城附近之村野間。幼時敏慧,

深得雙親鍾愛; 家故小康, 父執多鴻儒碩學; 林氏幼承家學, 故於一六二〇年即入大學。迨父歿, 一六三一年遷居於安斯德坦(Amsterdam); 其地遂成爲荷蘭美術中心。

林氏初習畫於意, 歸後完成荷蘭之油畫。畫風在追求深祕之神韻, 善用明暗法, 以強度之光線集中於畫幅中重要之部分, 餘均畫成陰影, 使明暗相映而浮出幽渺之深趣。一六三四年, 林氏結婚後, 常以珍奇異服飾其妻而描寫之; 有時且爲東方后妃之裝

林白蘭德因蒐

集名畫而家貧; 或取神話中豔冶之裝。相習久之, 奢侈過度; 加之林氏赴意時

集名畫而家貧

會以重金蒐集古代名蹟, 以致家道日衰。然猶貸債築畫室, 償債

之法未暇計也。未幾荷蘭革命事起, 內亂頻仍, 安斯德坦被圍, 避地他徙者千餘家。

當此之際, 林氏無以爲生, 而索債者愈急, 計無所出; 卒依法破產, 罄其所藏名跡, 廉價出售, 其中尤以拉飛耳彌克郎琪羅二氏之作爲多。林氏被逼割愛, 其傷感自不堪言。此後林氏僻居陋巷, 作畫愈勤; 後因「夜巡」一畫, 大受世人指摘, 致並其肖像畫亦無人問津。一六六九年十月四日, 此偉大之天才乃於窮困寂寞中逝去。身後蕭條

，無以為葬，有慈善家以十五法郎瘞之。其生死之際，情形固極慘苦，然其藝術之淵深，思想之宏博，則永久為世界文化史之光榮。其明暗法，實為千古之創作。世俗所



尙浮華虛弱之美，林氏則極力避除之。其表現光線處，則與人類性靈上以極溫和之衝動。即其畫中表示之動物靜物等樸茂之趣味，白每一下筆，極其生動之致。傑作「哲學家之
蘭深思」，光線之組織，線條之錯綜，在在皆足以表示其思想之高，結構之巧；黑暗中透出光明，其韻味之奧妙，迥無倫比。又繪「木匠家室」一圖（現藏盧佛爾宮），全家人

口聚於光亮之窗，其室內所置木工器具，均可於暗處察見之；於享樂之精神中含有深密之理解。林氏因為肖像畫大家，然其風景畫亦如嚴肅之無聲詩。一身所作自畫像極多，今巴黎盧佛爾宮所藏者，自少至老凡四幅；其他散布於各國者尙多。綜論林氏之作品，約可分為三期，其色彩亦因之三變：第一期，常將其畫中之主體位置於最光亮

之處，面神，姿態，衣紋，景物，一一細描，如「解剖學講授」圖（一六三二年作）

夜巡圖為林

氏第一傑作

可以證之。第二期，乃一返以前之方向，而愛夕陽返照之光色，畫象多帶金黃色，如「夜巡圖」（一六四二年作），其色彩愈濃厚，明暗

愈合度；筆觸亦益宏肆，以其靈腕傳達深遠之理想，實為林氏第一傑作。此後以至一六五四年，其著色漸趨黑暗或多絳色，而表示光輝處則愈強，其手法雖不及中年時之精確，而全體益覺活潑宏富，可於「布商會董會議」圖徵之（一六六一年作）。後之作家追隨林氏者極衆，受其感化最深者為赫格（Peter de Hooch, 1629—1717）。赫氏喜畫室內之光輝。當時作家輩出，頗極一時之盛。

富倫特之大

師魯班士

與荷蘭為鄰之富倫特地方，當時畫家之多，雖不及荷蘭，但亦有超絕古今之大師曰魯班士（Peter Paul Rubens, 1577—1640）。當其時

意大利畫法盛行於北歐，魯氏之師，即專事模倣意人者。魯氏亦曾旅行意大利各地，為貴族間之肖像畫家。後來弟子漸衆，其製作多出諸助手，魯氏僅居監督指揮之地位，不復自作；但傑作中與妻子相俱之自畫像，確為其親筆。魯氏作畫，取材極廣，常

魯班士描寫肉體
有獨特之意義



喜莊麗之裝飾。晚年畫法蒼勁，時作清雅之薄影，在明暗之光線上，顯出和諧之色彩。其得意大利畫派之妙處蓋極多；但絕

不失富倫特人粗野之獨創力。其描寫肉體，在美術史上有獨特之意義。魯氏之寫實，寫詩，寫情，寫力無不精緻融和；蓋能集北派之大成者也。其傑作為「巴麗斯之審判」，

魯班士
梵達克
之素描

「聖家族」。梵達克 (Anthony Van Dyck, 1599—1641) 爲魯氏

傑出之弟子，曾南遊意大利，後西渡英倫爲宮庭畫師，愛貴族的風習。其纖細性質反映於肖像畫，成快活之調子；雖缺強力，而變化敏銳之著色法，頗耐人尋味。其素描具明澈謹嚴之趣，乃與當時之古典藝術相對稱。綜其生平所作，近千數百幅，大半爲肖像畫宗教畫，其勤奮之態度，亦可驚已。當時富倫特之風俗畫家風景畫家，雖亦甚多，然大都受魯氏之感化者也。

十七世紀法
國之繪畫

十七世紀中，法國畫家因與意大利接壤，且接近其美術之故，作風多為古典的，題材以敘事詩的人物與古典的建築及風景為主。其代

坡森與
勞倫

表作家為坡森(Nicholas Poussin, 1594—1665)，勞倫(Claude le Lorrain, 1600—1682)等數人。坡森客居意大利，一六〇一年曾返國從政，憤宮

廷間之謫詐，復去而之意。所作歷史的風景畫，頗見纖麗之感情及獨特之才能；背景用鮮明色調為其獨擅之長；人物極似浮彫，儀容莊肅。其友勞倫亦客居意大利，作意國式之風景畫，以歷史或神話的人物為背景，配合自然，不脫古人窠臼；惟其畫天光水色，常顯一種詩的情趣，為其餘作家所不及。世人每稱勞倫為印象派之先驅者。

十八世紀以後，社會日趨華美，羅可可式(Rococo)之繪畫風行；於是法蘭西之繪

華杜與普石
之人生讚美

畫頓呈一大轉變。其主要人物為華杜(Antoine Watteau, 1683—1721)普石(François Boucher, 1703—1770)等，均崇尚肉感之優美，題材

謝丹與格勒士
之平民精神

多為當日樂天之人生活讚美。與羅可可式之傾向反對者，為謝丹(Jean Baptiste Simeon Chardin, 1699—1779)，格勒士(Jean Bap

iste Greuze, 1725—1805) 等，慣以倫理為題材，趨向平民精神，崇尚纖巧優柔之技藝。法蘭西之繪畫，此後受政治革命之影響，內容形式均一變而為古典主義。唯由羅可可式變為古典之過渡期中，尚有少數作家介乎其間。

擬古運動
之勃興

對於古美術之追慕，自文藝復興以來，無時或輟，然多與時代精神相混合，而表現為新形式。在十八九世紀之間，始有純粹擬古運動之勃興，蔚成所謂古典主義；其原因亦有種種，今舉其重要者如左：

①對於粉飾浮華的羅可可式之反動。

②一七五五年彭勃(Pompeii)城古代遺跡發掘，喚起對於古美術之信仰。

③德國藝術批評家溫克爾曼(Winckelmann, 1716—1768)輩，對於古代美術之熱烈提倡。

達維之古
典主義

由於以上之種種原因，一般人之興趣，趨向古代遂不可遏抑。法蘭西古典畫派以達維(Jaques Louis David, 1748—1826)為代表。達維初曾學於維恩(Joseph Marie Vien, 1716—1809)(羅可可派)；一七七四年入羅馬，遂埋頭研究拉飛耳彌克郎琪羅諸家之作。一七八一年歸巴黎，舉行古典的種種作品展覽

會，驚動觀衆。所畫有似浮彫，平塗淡彩，其纖微幽妙之線條，能入人心之奧底，故極獲時譽。傑作有「奧拉迪也之宣誓」〔魯克米夫人〕(Mlle. Recamier)「拿破崙加冕式」「馬上之拿破崙」，正確精密，爲世所寶，其聲名亦因以大噪。其性堅毅，一以復古爲事，影響所及，風靡一時。門下弟子四百人，名家輩出，遂成十九世紀法蘭西燦爛之藝苑。

英國初無固有之畫風，自十八世紀以後，始有畫家輩出，承受荷蘭之畫系而成就

英國之初

期畫家

英國之畫苑。梵達克曾至英，風流餘韻，傳習頗廣。英之畫祖赫甲司(William Hogarth, 1697—1764)，本爲荷蘭人，僑於英而創立英之畫派

焉。所作風俗畫，多以人生爲題材，而有描寫心理之傾向，深於肉感趣味。赫氏之後，畫壇因西班牙荷蘭法蘭西諸大師之感化，人才輩出，如李拿爾祺(Joshua Reynolds, 1723—92)羅倫士(Thomas Lawrence, 1769—1830)更士樸羅(Thomas Gainsborough, 1727—88)等皆爲當時之藝苑明星；擅優美真實之肖像畫，表現精確之肉感，而成英人特殊之格調，而李拿爾祺實爲之魁。

風景畫鼻祖

康司坦堡爾

英國風景畫當以康司坦堡爾 (John Constable, 1776—1837) 爲鼻

祖。康氏反對法蘭西風景畫之摹古，而尊個性，重自然；畫材多直接取諸故鄉景色，作品甚富，常用明暗對照之調子，顯出鮮明和諧之色彩，故富於深密

康司坦堡爾

之秣草車

之情緒。一八二四年，其傑作「秣草車」(The Hay Wain) 出陳於巴

儼派 (Barbizon School) 七星，實爲其所純化者。康氏天才之創造能力，後無繼之者。

其功績有二：一，與當時藝苑以開創之勇氣；一，教後世以光與色的繪畫。一八二九

年，康氏被推爲英國皇家美術院正會員，則當時英人亦深知康氏藝術之真價矣。同時

泰奈之

英國之大畫家泰奈 (Joseph Mallord William Turner, 1775—1861)，亦擅

風格

風景畫，常作廣闊之海景，薄霧朦朧，極富空氣神祕的情味；或作剌那之

曙光，表現太空之壯麗，皆能發自然之奧秘。大文豪羅斯金所著近世畫家一書，推尊

備至。其處女作「月光之研究」，於一七九七年出品於皇家美術院，卽爲觀衆所推重

。二十五歲被推爲皇家美術院之準會員，此後注力於日光，曉霧，夕暮之氛圍氣；獨

樹畫風，開近代風景畫之新紀元。一八〇二年，被推爲皇家美術院之正會員；翌年，

「卡雷之港」一畫出，筆陣錯綜，光華幻麗，更爲世所崇拜。泰奈之畫，舒其無盡蕪之情緒，眞所謂幻之又幻，變之又變，莫之天闕也已。其表現英國特殊之空氣，尤見其創造之精神也。死後，英政府國葬之於聖堡爾寺 (St. Paul's Cathedral)，俾世人低徊憑弔焉。



達維之
勢力

當十九世紀之初，法人視古典派之繪畫，爲藝術之正宗。達維遂爲當時之中心人物。而古典主義勃興以來，繪畫史之中心地爲法蘭西；新潮刺

古典主義之
巨頭蓋格爾

戟，愈演愈烈，而成今日光華燦爛之法國畫壇。達維之弟子蓋格爾 (Jean Dominique Auguste Ingres, 1780—1867)，富有天才，尤爲極端

之古典主義者；以簡樸婉曲之線條，表現肉感，益得古彫刻之趣味。蓋氏嘗言『以線條爲藝術之本質』，蓋其技術常能應精神上之要求而發展也。其傑作而成之泉 曰「泉」，莊嚴之肉體美實含有希臘之彫刻風味者也。彼於一八二四年，即構想此圖，至一八五六年方告完成，互三十二年間長期之研究而成此不枯澀之

「泉」，今爲盧佛爾宮之珍品。

浪漫派先覺

若普魯東

在古典派極盛之際，一般青年作家已漸感其形式之束縛過甚，遂有浪漫之運動。在此古典派與浪漫派過渡之際，富有獨創力之大畫家爲普魯東 (Pierre Prud'hon, 1768—1823)。彼深受達·文西作品之感化；肌膚光彩之和諧，含有神秘之詩意，實爲象徵的近代畫風。排斥古典派冷酷之形式主義，主張熱情之表白，彼實浪漫主義之先覺者也。畫材多幻夢之境，畫風寧靜快適，壓倒當時達維古典主義之盛名。藏於盧佛爾宮之代表作品有「瑪利亞之昇天」，「正義」，「離婚後之約瑟芬」，秀逸之氣，溢於眉宇。

浪漫派之

急先鋒

浪漫派運動之急先鋒，與古典派挑戰最烈者爲葉利戈 (Jean Louis André Théodore Géricault, 1791—1824)。古典派重古型，重線條，而

葉利戈重感情，重色彩，極力反對希臘羅馬之傳說，主張取材於近世之傳記。其生涯雖甚短促，而其影響則甚大。氏於二十六歲（一八一八年）遊意大利，研究彌克郎琪羅之作品。翌年歸巴黎，當時軍艦邁迪斯號遭難，彼爲此悲劇之想像，構成一圖，曰「邁迪斯之筏」，爲一大規模之結構，而富於想像力。慘痛之遭難者，掙扎筏上，暴風怒濤，與惶駭之人形互相激動，能以緊張屈曲之線，表其悲感激壯之情。一八一九年

出陳於沙龍，世人嘲罵備至；然卒能打倒達維荒涼之形式美，而創造新生命，使法國繪畫呈一大轉機。其為奔馬捷速運動之姿，亦為人所莫及者。不幸此偉大之天才，竟以三十三歲之短命而逝。繼葉利戈與古典派相激戰之浪漫派中心作家為其友特拉克薩

特拉克薩之

(Ferdinand Victor Eugene Delacroix, 1798—1863)，特氏以強烈之色

藝術革了命

彩，熱摯之感情，作大膽之畫幅，為浪漫派揚萬丈之氣焰。其處女作

「但丁之渡舟」

(一八二二年作)，於色彩之調和，具有風致；取材但丁之神曲，描

寫舟中人之騷動，但丁驚訝之狀，窮其神情。又取材希臘獨立戰爭之「西屋之虐殺」

，則一反古典派沈鬱寒冷之色感，純為熱情之特徵，彼實十九世紀色彩畫家之第一人。一八二五年渡英後，多以莎士比亞，拜輪之作品為畫材，技巧闊略不拘，一掃從前

盎格爾視特氏

柔弱之弊，而於後來印象派大有影響。盎格爾視特氏為惡魔，兩

派相爭殊烈。

特氏之藝術以色彩，詩，裝飾的三種特質，最為顯

著。彼生平愛讀但丁，莎士比亞，拜輪，歌德等作品，藉以揣摩題材；彼既被此等大詩人所激動，因而思想豐富，熱情遂亦噴湧，不斷的展開其畫境。古典派偏重線條，浪漫派偏重色彩，固屬異趣；然所取材，皆遠乎作者之世，而於目前親切之自然，反

若澹然相忘，一派無以異焉。介於古典派與浪漫派之間，以描寫自然為藝術之目的者，則有巴陂叢派。當時英國風景畫大家康司坦堡爾，曾展覽其作品於巴黎，於是法國畫家多受其影響；風景畫家輩出，於近代繪畫之發展上有重大之關係。其主要人物，

巴陂叢

即為巴陂叢派之七星。七星者：為盧梭（Theodore Rousseau, 1812—67）鐸

七星

皮尼（Charles François Daubigny, 1817—78）杜貝（Jules Dupré, 1812—

89）雷亞士（Virgilio Narvoisse Diaz de la Pena, 1808—76）德洛鐸（Constant Troyon,

1810—65）哥羅（Jean Baptiste Camille Corot, 1796—1875）米勒（Jean François Millet,

1814—76）七人；而哥羅與米勒在藝術史上更有特殊之地位。巴陂叢為芳汀白流之

一村。一八三〇年諸人卜居於巴陂叢森林中，日夕與山水相親，遂發前人未見之蘊美

。在古典派諸人視之，以其描線貧弱，缺少基本，極端排斥之；故一八三八年至一八

四八年間七人出品屢次為沙龍所拒絕。然時勢所趨，其影響於近代藝術者至大；意大

利古典派之風景畫乃由此絕跡，美術批評家有稱巴陂叢諸人為自然主義之畫家。

淡泊之詩

人哥羅

巴陂叢派之魁首哥羅，生於巴黎富家，幼年學畫，即與其家族之意思背馳。其最偉大之精神，在描寫自然及人生之美妙。十九世紀法國之

藝術精神，首在脫離宗教神話之故習，而以自然及人生爲畫範，哥羅卽其代表也。一生多寫清幽之風景，或田家生活；偶作「山林女神」，「基督之洗禮」亦意趣微妙，有象徵之美，非如中世紀慘怖之宗教畫。其設色富有閒情詩趣，若銀灰色若慘白色褐色爲彼所常用；故所作水色天光，疏林原野，無不極單純之情趣。以其沖淡之懷，喜晨光而不喜炎午，而一寓生氣於幽靜中。「山林女神」一圖，如湖濱之白楊搖曳，一葉扁舟，蕩漾自在，望之蕭然動出塵之想。哥羅殆淡泊之詩人也。自然派畫家中哥羅爲傑出之代表，於十九世紀之藝術思潮，有鉅大之影響焉。

田園畫

家米勒

對於風景畫具更深密之意義者爲米勒，彼一生所作多爲田園風景與勞農生活。畫中善用明暗之光線，一片田野，無山水明秀之點綴，蒼灰之空，亦無巧雲流霞之幻變，深感幽鬱孤獨之致。觀其傑作「拾穗」(The Gleaners)「晚鐘」(The Angelus)，最易瞭然。所作推車，牧歌，汲水，鋸木，荷草，耕種之人物畫，於深刻之色覺上線條裏，而能感覺粗野之偉大；表現勞動之神聖，啟發人道之情誼，米勒實描寫血汗人生之第一人也。

終身不遇之米勒，自一八四九年移住巴波讓後，返爲原人之生活，專爲勞動之讚

七十五萬法 美者；對於巴波羅之風景及平民生活之觀察，一一爲詩化之表現。「耶之晚鐘」晚鐘」爲其一八五四年所作；「拾穗」則爲其一八五七年所作。迨其死後，遺蹟頓形名貴，「晚鐘」一幅，法政府以七十五萬法郎購回，一時傳爲美談；美國人亦購其作品多幅而去。

自達維以後，法國畫派，風靡全歐；惟英國畫壇最爲穩健，非但不爲之轉移，且足與之對峙，故終十九世紀，不失其獨立之發展。溯英國畫壇，人物畫自羅倫士以後，漸見衰頹之象。一八四八年，少年畫家羅瑟蒂 (Dante Gabriel Rossetti) 兄弟會 (Pre-Raphaelite Brotherhood) 成立，並其他詩人彫刻家共七人，建「先拉飛耳兄弟會」(The Pre-Raphaelite Brotherhood)，始克挽其頹風。其初羅瑟蒂等三家，感於拉飛耳以前意大利畫家如鮑頓西列等之作品，充滿簡潔誠摯之精神，足以引起新興畫風，僉以救英國官學派腐敗之繪畫，不得不以之爲基礎。又思以文學敘說，動羣衆之美感。其理想極高，先拉飛耳主義 毅力甚堅；文豪羅斯金助之，成先拉飛耳主義。彼等在畫上簽名簡寫爲 P. R. B.；時爲有規律之集會。同時創言論機關「胚胎」(The Germ)，用學

理推究爲有力之宣傳運動；進一步而主張掃除拉飛耳以後之種種秀麗，纖弱之習氣，恢復拉飛耳以前諸作家之簡潔，誠懇與篤實；更有英國物質的潮流，和懷疑的思想，亦爲彼等所注意矯正者；故若輩畫中多表現中世紀之驚異，虔誠，懷慄等宗教情調。

羅瑟蒂及
其伴

羅瑟蒂原爲意人，生於英倫，幼年卽好詩歌繪畫，故其畫多取材詩歌神話；生性放達不羈，衣敝衣，披長髮，晝寢夜動。其初作畫目的，在保

畫中靈與
肉的諧和

持意大利初期畫家之忠實樸素；後乃漸進於浪漫之域，熱情於詩的表現，願將靈與肉的諧和移植於繪畫中。羅妻美麗賢淑，不幸早世；羅刺激

悲感之餘，一變而爲描寫女性之畫家，所作多沈鬱不歡之貌。傑作「受胎告知」(The

Annunciation) 一圖，儀範端嚴清古，自有威重莊嚴之色，使人見之肅恭；拉飛耳以前

之大家安琪列柯，李昆亦曾作此種構圖。羅氏同學友亨德爲先拉飛耳派三柱石之年長

亨德之
好學

者，十六歲決心習畫；惟處境窘迫，一週間三日爲人作肖像，餘四日至博物館臨畫。其初往往於詩中取畫材，及後漸忠於歷史之描寫，又含有宗教

之特色。其傑作有「世界之光」「良心之覺悟」，一則取材基督之歷史，一則取材於當時之風俗，俱存半禁慾半任情之憂鬱情調。先拉飛耳派三傑中，米雷士年最幼，生

米雷士
之樂徒

富家，有天才，描寫精密，雖一草一木亦不疏忽；對於風景畫，肖像畫，歷史畫均有獨到之處。其晚年作風，線條之忠實，色彩之華麗，成現代之感情主義，而為皇家美術院之極品。一八五五年所發表之「盲女」「秋葉」二作，羅斯金極力讚揚之，其作品圓熟而富情緒。所繪「羅斯金肖像」，飄逸之氣概，確能表現羅氏深刻之精神生活；背景為巖石流泉，使人見之，悠然如置身清冷之域。一八九六年，李登(Leighton, 1830—1896)逝世，米氏繼任為皇家美術院院長；受任未久，即於同年八月十三日逝世。

新拉飛

爾前派

羅瑟蒂等以後之少年美術家，更以新意志開拓先拉飛耳派，世稱為新拉飛耳前派(Neo-Prerafaelism)。其健將為彭恩瓊士(Sir Edward Burn-

Jones, 1833—1898)。彭氏為羅瑟蒂之弟子，作品往往表現神學思想。初好模仿，及游意大利後，乃得獨立之表現。其情調雖與羅瑟蒂相同，而其謹嚴之性格，實非羅氏所能及。所繪人物之眼眸，有如海底之深淵，具有懷慄之情調。畫材多取於歷史，詩歌等，領域頗廣。「王與女丐」為其最大之作品，取材於譚宜孫(Tennyson)詩中。畫家克萊恩(Walker Crane, 1845—1915)受彭氏之感化，亦稱新拉飛耳前派之中堅。

或謂先拉飛耳主義之諸家，咸是詩畫雙層天才；能詩能畫，而且詩中有畫，畫中有詩。其實，文學是英國人之根性，單就畫中有詩而言，英國並不僅先拉飛耳派之畫家如此，溯自英國有畫以來，可謂從未脫離文學色彩。英國人不若意大利人，法蘭西人，西班牙人或荷蘭人之具有圖畫天才；由線條色彩構成之繪畫，亦必由詩或其他文學之關係而認識。如林白蘭德輩攝得靈感之神通，決非英國畫家可得夢想者。嚴格言之，先拉飛耳派之諸家亦祇惑於局部之精確，而無全體之和諧，故其壽命甚促，唯在裝飾藝術上之影響則較深耳。

華慈之新

理恩派

先拉飛耳派以後，有立於特殊地位之畫家而有神秘傾向者，為華慈

領悟，其畫面喜用柔軟之色調，注意於全體之調和，不為局部拘束；所作裸體，多表現康健與充實之形體。蓋其個性富於哲學的，浪漫的元素，以之研究古代與自然，歷七十年間不斷的實際製作而形成其象徵神祕之新理想派。觀其傑作「希望」「愛與人生」「生命之幻影」「理想」「晝氣樓」「白馬之騎手」，可徵一斑。一八六七年，政府聘為皇家美術院正會員，漸又授男爵及勳位。八十五歲完成名作「死之庭」，描

寫一死之女神，坐於神祕而沈默之王座上，儀態莊重，貴賤老弱羣集於前，形容逼真，富於想像力，為一種象徵情調，至今尙有效之者。

先拉飛耳派只求局部之精確，故畫象板滯，全體無和諧之韻調，遂有反動之畫家

輝司萊與英

輝司萊 (J. McNeill Whistler, 1834—1903) 出。輝司萊生於美而寄居

國新與藝術

於英倫，在英國首創印象主義之人也；其藝術思想影響於英國新與藝

術者甚大。一八五五年輝氏二十一歲至巴黎，從事藝術之研究；性冷靜，好逸游。二十五歲至倫敦，處女作「鋼琴前」，曾於一八六〇年陳列於皇家美術院，為某會員所購去。其後氏之作品以構思超越，故屢遭流俗非薄，而輝氏對於自身之藝術，主張益堅，時與俗流相抗。其銀灰色之調子與輕快之筆觸，獨具有東方裝飾藝術之深味，而包含西班牙之作風者也。輝氏居英倫大姆士河畔 (Thames)，其地清澄秀麗，風景幽絕

夜曲之寧
音優矣

；所作曰「白土西橋」(又名「青與金之夜曲」)，即就此處之景，畫暗夜之優美，靜寧及星光與波光之默契；一種清激秀逸之境，脫盡塵埃，使人見之幾乎超出畫面而化生音樂之神味；橋河間掩映著之細紋波鱗與一葉扁舟，遠景燈光燦爛，尤能激動觀者純粹神奇之美感。一八七七年出品倫敦展覽會，時論

輝氏與羅斯金之訴訟

哄然；羅斯金至爲文辱之，後起訴訟，公判輝氏勝訴，至今傳爲藝苑佳話。「母之肖像」「卜萊爾之肖像」，均爲其代表作品。輝氏之藝術，純本其深密情緒之表現，絕不爲舊例習俗所束縛。當時英國之藝術家，皆趨於外形之描寫，而爲文學之淺薄解譯，無藝術本身高深之興味；輝氏一掃此弊，引起英國藝苑之恐慌，故英人羣視輝氏爲尤物。其時法國新藝術運動正烈之際，新沙龍之組織初成，聘輝氏爲該會之審查員，輝氏遂離英而之法。一八九二年，輝氏自法歸，在哥皮爾(Gornil)畫館開展覽會，其時英國社會對於輝氏，一變昔日側目之態度，而爭相崇奉其作品矣。一八九六年輝氏因妻喪，乃不復問外事，惟以旅行自遣；越七年，此勇於奮鬪之大藝術家，亦與世長辭矣。

先拉飛耳派之勢力嘗及於皇家美術院；惟伊司脫(Alfred East, 1849—1918)，則以風景畫著名而獨樹一幟也。

寫實派之巨頭高爾佩

十九世紀中葉，法國畫壇古典派浪漫派俱就衰微，於是寫實主義，印象主義之運動，相繼而起。爲寫實主義之首倡者曰高爾佩(Gustave Courbet)，

莫奈以一堆積莖
與起藝術革命

「積莖」，「白楊」，「懸崖」，「睡蓮」，「魯安伽籃」等，皆以華麗明耀取勝；雖所標榜者亦為寫實，而色感幻變，富有抒情詩意。說者謂莫奈以一堆積莖而興起藝術革命，洵不誣矣。至其手法純用原色，筆觸恣肆，無連續之線，表白光輝顫動，逼肖自然，實為印象派作法之正宗。態度最相近者為西士萊·裴娜 (Paul Albert Besnard, 1849—)，雷拿阿等。但雷拿阿多作

賣迦之
舞女

柔和婀娜之女性美，別具深味。至於通常歸納於同派之賈迦與畢莎訶：一則用精密之觀察表白人性，尤見天才；(常喜表現舞女競馬等狀態，極優美生動之致。) 被其感化者有辣斐禮 (François Jean Raffaelli, 1845—) 羅特刺克 (Henri de Toulouse Lautrec, 1864—1901) 等。一則於流動

賈迦畢莎
訶之影響

光輝中尋求永久之實在，傾向象徵主義；被其感化者遂有塞尚，高更 (Paul Gauguin, 1848—1903)，梵高 (Vincent Van Gogh, 1853—90) 等。約言之，賈迦，畢莎訶二人與莫奈諸人尤異其趨向也。畢莎訶之子呂新·畢莎訶 (Lucien Pissarro, 1868—)，秉承父風，則為介紹印象派於英國之一人。

印象派畫家用色調分割法，猶憑視覺觀察。其時化學家隨夫勒爾 (Chevreul) 著

曼奈琪
莫奈

，受普通教育，趣味純淨；實行自信，一以柔和態度出之，此其異於高爾佩者。普法戰爭未起以前（一八七〇年前），凡十年間，曼奈於荷蘭及西班牙諸作家之畫感受最深，後受高爾佩之感化，更努力於近代新技巧之表現。彼為最初廢除從來畫家所必施之輪廓線，而為光與色之溶合。一八六三年，曼奈於居宅集其作品十四幀開個人展覽會，影響於青年畫家甚大。如繼起之柯羅特·莫奈（Claude Monet, 1840—1926），當時猶徘徊於哥羅高爾佩之間，及觀曼氏之作，而後定其趨向。

草上之餐見
屏于沙龍

然曼氏獨創之處，則別見於同年沙龍落選之畫曰「草上之餐」者。畫象為林下男女席地就食之狀，女子裸體，若水浴而起者；林深處水濱，猶有一女子，亦裸其體，折腰掬水；前景一角，則衣冠器皿雜然並陳焉。意取肌膚之色，對比綠茵，而得爽適之調子；其全力所注，即在畫面之自體。至於當時畫家所重之文學趣味，則絕不顧及，於是觀者斥為荒誕不經；并於其畫法平塗各色，僅以變換筆致表白肉體之圓曲者，亦以為雜亂無章。主持沙龍之審查者，遂擯而不錄。當時為沙龍拒絕之作品過多，羣情擾擾，不平之聲為法皇拿破崙三世所聞，乃令集落選品於別室陳之，標題曰「落選作品展覽會」（Salon des Refusés），作家與其列者，曼奈而

莫奈以一堆積莖
與起藝術革命

「積莖」，「白楊」，「懸崖」，「睡蓮」，「魯安伽籃」等，皆以華麗明耀取勝；雖所標榜者亦為寫實，而色感幻變，富有抒情詩意。說者謂莫奈以一堆積莖而興起藝術革命，洵不誣矣。至其手法純用原色，筆觸恣肆，無連續之線，表白光輝顫動，逼肖自然，實為印象派作法之正宗。態度最相近者為西士萊·裴娜 (Paul Albert Besnard, 1849—)，雷拿阿等。但雷拿阿多作

賣迦之
舞女

柔和婀娜之女性美，別具深味。至於通常歸納於同派之賈迦與畢莎訶：一則用精密之觀察表白人性，尤見天才；(常喜表現舞女競馬等狀態，極優美生動之致。) 被其感化者有辣斐禮 (François Jean Raffaelli, 1845—) 羅特刺克 (Henri de Toulouse Lautrec, 1864—1901) 等。一則於流動

賈迦畢莎
訶之影響

光輝中尋求永久之實在，傾向象徵主義；被其感化者遂有塞尚，高更 (Paul Gauguin, 1848—1903)，梵高 (Vincent Van Gogh, 1853—90) 等。約言之，賈迦，畢莎訶二人與莫奈諸人尤異其趨向也。畢莎訶之子呂新·畢莎訶 (Lucien Pissarro, 1868—)，秉承父風，則為介紹印象派於英國之一人。

印象派畫家用色調分割法，猶憑視覺觀察。其時化學家隨夫勒爾 (Chevreul) 著

處，曼奈服兵役不去；及事平，其畫亦一變而致力於光之研究。

印象派
之起源

一八七四年，莫奈等作家三十人，於巴黎開作品展覽會，會中陳莫奈作品五，其中曰「朝陽印象」者，為海上日出之景，最為觀衆注目。當時

報紙記其事，即以印象派之展覽會為題，意存嘲笑，印象派之名即由此出。此後其中畫家作品，自開展覽會公諸社會，不復送於沙龍。迄一八八六年，第八次展覽會後始已。潮流所及，風靡一時，歷來藝術，至此一變，在藝術史上成一大鴻溝焉。其中畫家對於美的觀念，均以現代生活為中心；所謂企圖表白現代樣式之繪畫手法革命者是

印象派以物象

之真美為鵠

也。蓋印象派受高爾佩寫實主義影響之後，力求脫離希臘羅馬傳來古典美之束縛，而以物象之真美為鵠；取象當前光與色之美，純以

作者身心狀態與趣味相感應，以表現於筆畫之中。至於手法，因對於色彩之理法異於

光色之

研究

往昔，故亦大有變遷。言其大概，則以物之辨別在於色彩，色之源泉在於日光；故人所見者，亦惟此色彩明晦之相，而所畫亦惟此色彩明晦之象。

自然界色彩明晦之相，時時改觀不能一定；物像陰影並非無光之現象，而屬性質相異之光所顯現者。色彩之變化，皆以反射構成自然日光所現之色，與各原色混合而成。

莫奈以一堆積莖
與起藝術革命

「積莖」，「白楊」，「懸崖」，「睡蓮」，「魯安伽籃」等，皆以華麗明耀取勝；雖所標榜者亦為寫實，而色感幻變，富有抒情詩意。說者謂莫奈以一堆積莖而興起藝術革命，洵不誣矣。至其手法純用原色，筆觸恣肆，無連續之線，表白光輝顫動，逼肖自然，實為印象派作法之正宗。態度最相近者為西士萊·裴娜 (Paul Albert Besnard, 1849—)，雷拿阿等。但雷拿阿多作

賣迦之
舞女

柔和婀娜之女性美，別具深味。至於通常歸納於同派之賈迦與畢莎訶：一則用精密之觀察表白人性，尤見天才；(常喜表現舞女競馬等狀態，極優美生動之致。) 被其感化者有辣斐禮 (François Jean Raffaelli, 1845—刺之影響) 羅特刺克 (Henri de Toulouse Lautrec, 1864—1901) 等。一則於流動

賣迦畢莎
刺之影響

光輝中尋求永久之實在，傾向象徵主義；被其感化者遂有塞尚，高更 (Paul Gauguin, 1848—1903)，梵高 (Vincent Van Gogh, 1853—90) 等。約言之，賈迦，畢莎訶二人與莫奈諸人尤異其趨向也。畢莎訶之子呂新·畢莎訶 (Lucien Pissarro, 1868—)，秉承父風，則為介紹印象派於英國之一人。

印象派畫家用色調分割法，猶憑視覺觀察。其時化學家隨夫勒爾 (Chevreul) 著

莫奈以一堆積莖
與起藝術革命

「積莖」，「白楊」，「懸崖」，「睡蓮」，「魯安伽籃」等，皆以華麗明耀取勝；雖所標榜者亦為寫實，而色感幻變，富有抒情詩意。說者謂莫奈以一堆積莖而興起藝術革命，洵不誣矣。至其手法純用原色，筆觸恣肆，無連續之線，表白光輝顫動，逼肖自然，實為印象派作法之正宗。態度最相近者為西士萊·裴娜 (Paul Albert Besnard, 1849—)，雷拿阿等。但雷拿阿多作

賣迦之
舞女

柔和婀娜之女性美，別具深味。至於通常歸納於同派之賈迦與畢莎訶：一則用精密之觀察表白人性，尤見天才；(常喜表現舞女競馬等狀態，極優美生動之致。) 被其感化者有辣斐禮 (François Jean Raffaelli, 1845—) 羅特刺克 (Henri de Toulouse Lautrec, 1864—1901) 等。一則於流動

賈迦畢莎
訶之影響

光輝中尋求永久之實在，傾向象徵主義；被其感化者遂有塞尚，高更 (Paul Gauguin, 1848—1903)，梵高 (Vincent Van Gogh, 1853—90) 等。約言之，賈迦，畢莎訶二人與莫奈諸人尤異其趨向也。畢莎訶之子呂新·畢莎訶 (Lucien Pissarro, 1868—)，秉承父風，則為介紹印象派於英國之一人。

印象派畫家用色調分割法，猶憑視覺觀察。其時化學家隨夫勒爾 (Chevreul) 著

新印象派

色彩及美術上應用一書，根據太陽七原色之解剖；德國化學家海爾姆化士

派 (Helmholtz) 所著色調之感覺，亦關於光色之研究；於是亨利 (Charles Henry)

主張應用光學色彩學理論於繪畫。少年畫家修刺 (Georges Seurat, 1859—91)

薛涅克 (Paul Signac, 1868—) 信從其說，對於補色之探究，會得特殊之興味，遂採點

描法。法用原色彩點，在觀者眼中相統合，而現出光輝燦爛之境界；將補色之原理應

用於繪畫，例如青點與黃點相接，遠而觀之，映現綠色，此實莫奈技術進一步之科學

分析耳。一八八四年，修刺「出浴」一畫為沙龍所屏棄，其時屏棄之作家甚多；畫家

匪士，乃集當時落選者，組織獨立派展覽會。自後修刺等作品常見於會場，遂別成一

派曰新印象派；附和之作者有瑪麗斯·特尼 (Maurice Denis, 1870—) 格勞士 (Henri-

Edmond Cross, 1858—1901) 諸家。新印象主義所據之理論雖甚精微，然應用之結果

，作者之個性全失，徒成機械化之技巧，易生觀者怠倦之印象，故影響不廣。其以過

重點描技術之故，致引起一派之反動；欲以印象派之色彩原理表白最高思想與靈感。

別樹一幟之 其人有柯呢 (Charles Cottet, 1868—) 西蒙 (Luce Simon, 1861—) 白

柯呢西蒙 (Henri Matisse, 1869—) 朗虛 (Emile Blanche, 1861—) 梅那 (René Menard, 1862—) 諸家。

至於與印象派並起而反對曼奈，莫奈等色相主義而重古典線美，以一種象徵的理想而傾向裝飾畫者，有摩勞（Gustave Moreau，1826—96）莎汶納（Puis de Ch）印象派之反動（Avines，1824—1898）諸人。然直接反對印象主義而啟二十世紀藝苑之新潮者，實爲塞尚，高更，梵高諸家；通常所謂後期印象派是也。

柯兜之
作風

柯兜喜繪「赤帆」，夕陽返映，碧流波動，其明快之色彩，極絢爛華麗之致。其第三期之作品，漸由絢爛而返於太古，多作古鄉社會生活諸相；哀切悲感之情緒，時時流露於筆端。其代表作「離別之宴」，布局爲窗前長桌，十三人聚餐，油燈幽光，極其黝暗之致；人面沈寂無歡，表現人生別離之苦痛。柯兜以生活諸相，抒嚴肅悲憫之情以爲畫，深感人生之真味，而開新藝術自由之形式焉。

裝飾畫家莎文
納鬼才摩勞

法國藝苑自印象派重光輝以來，線形之美，喪失殆盡；其弊遂固於視覺，拘泥外表，於超越高尚之理想不復計及。於是受浪漫派影響之畫家，憑其奇異超越之新理想，求美世界於現世之外。摩勞，莎汶納即其最著者也。摩勞賦性孤僻，與世相忤，作畫甚勤，而世人初無知者。其畫更受印度美術之影響，多冥想於天國，而寫希臘印度之神話，發揮一種奇特之想像力，表白華麗的內

感。因其畫多取資於古人，故收藏文藝復興期前後之繪畫甚多。更至羅馬探求古代作品，但並非一味摹古者；雖取古典形象，其精神則純爲新思想所起。及乎晚年，尤多作漸約悲哀幻想之作，表現其深刻慘痛之精神；其畫風與現代作家純乎相反，其色彩摩勞死後就其住宅爲笑術館

則明麗而有風致。摩氏實爲空想的詩的藝術家。技巧則微

細飄逸，簡潔而有韻律。死後就其住宅立摩勞美術館，油畫七百九

十七幅，水彩畫三百四十九幅，素描七百幅，全部保存其間。其傑作爲「奧維」(O-

Phoe)「幻影」。莎汶納重古典之線形美，表白淡泊純潔之世界，使人間與神聖自然

冥合，具有裝飾畫之天才。其畫材多取資於古代神話與中世宗教，彼曾兩遊意大利，

得益最多。其所作壁畫混合自然與生命，人物背景多垂直線，

莎汶納感覺淡泊

與摩勞性質不同

沉寂幽靜，感覺淡泊之愉快，則又與摩勞性質不同。里昂大學

之壁畫曰「聖林」，所作疏林一帶，明淨怡神；其後湖水明滅，映照殘霞；遙山輕抹，尤覺幽美；蓋其背景之莊嚴，厥爲樂土。聚集其間者，爲許多神女，露體赤足，或謳歌吟咏，或顧盼跳舞，各具情態，盡超仙界；空際二神女，引吭高歌而飛翔，天香繚繞，奕奕生動，極典雅沈靜之美。其他創作甚多，如「貧困之漁夫」，「懷古」，

亦世所共稱者也。「懷古」一幅，亦里昂大學之壁畫也；沈寂幽深，純爲裝飾趣味。蓋自奇奧陀以後，壁畫久不以純粹裝飾爲範圍，至莎氏乃重揚此道。彼晚年作風愈趨冷靜，色調常多淡紅與淡綠。一八九八年罹重疾，八月歿於瑪利。莎氏實古今獨步之一大裝飾畫家也。摩勞，莎汶納等繼起不絕，別成流派，在美術史上占特異之地位，今日日本畫壇尤多虔誠效法之。

後期印象派
之生父塞尚

塞尚嘗從印象派諸人游，惟其造詣，獨異諸子，其根本精神迥然不同。印象派所重視者光與色也，以言再現自然，誠無餘憾；然畫家之性格，果能不爲畫象掩乎？此乃吾人所深疑不決者也。塞尚之爲畫，所取題材，仍是自然，所謂寫實與衆不同。彼嘗言曰：「實在即自我，自我映影於外，是謂自然；畫中取爲對象而表現之，則亦表現自我而已。」故自高爾佩以至畢沙訶之寫實，皆求諸外，專重視覺，但以逼肖爲歸。塞尚獨返諸內；蓋所謂自然，實在，非屬炫耀人目逐時轉移之光色外象，而爲覆藏其內不以時遷之特質，此即物之所以爲物而各自殊異者。畫家對於此種特質，有所感興，即視其物象爲感興之具象表現，而一一形諸畫面

；故畫中之物形物色，純是畫家表白對於其物所生之觀念，自視表白之所適而自在變易，不復言與自然外觀相肖。至言其作法，形狀單純，色彩平塗，草草觀之，等於童稚之塗鴉；畫面團塊之組織，能表現空氣之幻變，證衍藝術之美。此種作法，使昔日以自然外觀爲實在者，一變而以對於自然特質所起情緒爲實在。易辭言之，塞尚繪畫原人的畫風，不在摹倣自然，而在表白其心中由自然而起之觀念，遂開西洋畫壇之創業者高更。

新紀元。高更頗受塞尚之感化，感情強烈；厭惡浮華，故遯跡荒島，終身與蠻人同處。所畫形色，更爲單純，且富裝飾趣味，畫材多爲荒島土人，蓋其堅信只有原始狀態中有純粹之藝術靈感；高更實爲原人的畫風之創建者。

梵高爲荷蘭人，性情尤烈，竭力作畫如恐不及。法國南部埃爾（Arles）地方，日

太陽之戀
人梵高

光輝明；梵高因愛慕而移居其地，日在燦爛光輝之太陽中鼓起內心狂激之熱焰，努力不已，遂致攫狂疾而自殺。梵高之藝術，皆表現其生命與

太陽不枯涸之淵泉。彼偉大強烈之精神，足以與太陽光輝爭榮。彼一生太陽作品最夥，色線旋動如風車，其偉大之勇力，一掃從來灰暗之畫派；梵高真太陽之戀人也。其表現慘痛之人生，「向日葵」，「疏林」等，別有情趣，亦爲他人所不及。是數人者

，於形象之變化單純也同，表現也同，側重主觀更無不同；故人概稱爲後期印象派。
 高更，梵高之作，常見於獨立派展覽會，青年畫家受其感化者，莫不趨而近之；官學
 餘臭，滌除殆盡。此不但爲十九世紀法蘭西畫壇之革新，亦西洋繪畫之一大轉機也。

現代歐洲藝苑之趨向實
 由後期印象派啓之不之

現代歐洲藝苑之趨向，可謂實由後期印象派諸家啟
 示之。前世紀後半期，印象主義獨盛，益以科學之尋究

，視覺追求殆至極端；繼起作者，既窮於變化，轉求實在底蘊，純爲意識之表現，而
 無所拘泥於外形，致其核心又不能遽得。如徬徨之塞尚，自裁之梵高，遑荒之高更，
 莫不傾其全力以求藝術之正道。然所謂正道果何指乎？曰：『由瞬間之印象轉移於永
 久之實在』而已。

衝決一切樊
 籬之瑪蒂斯

塞尚梵高之於永久實在也，以尋究之態度遇之；由前者而有瑪提
斯立方派，由後者而有象徵派。瑪蒂斯(Henri Matisse, 1869—)之畫

，重視單純，愛好稚拙，故富於原始的素朴的藝術趣味；蓋人間之美的感能，本不須
 何種虛偽之造作。印象派之藝術爲科學所役，習於技巧，流於機械，致純粹之美的本
 能不克發展，必斤斤於技巧之修練。古來藝術之傑作，亦唯以技巧之優秀與否而判其

瑪蒂斯發揮主觀的美的本能與浪漫的音樂的情趣

高下；傳統束縛絕無開創之餘地。至瑪蒂斯出，乃脫離智識，技巧，科學之樊籬，發揮主觀的美的本能與

浪漫的音樂的情趣，努力於藝術之新運動。瑪氏排除先入偏見，以素朴思想力突入自然中心，得生氣充實之表現。即作肖像亦以為但用形與色表出對於其所生之感情即可，並不必拘拘於眉目之逼真也。彼嘗言：「以現時感情，表現單純裝飾方式，即所謂畫。」又曰：「一畫之間，無論賓主，苟無必要，即可省略，否則必有其用。」故其畫有裝飾的特徵，描線有均衡之動律，將一切繁雜細部省略；主要物象集中描寫，明快之色彩具東方風，如奏悠揚之音樂，而精神化單純化。其代表作有「舞蹈之女」「水浴」「女之首」。青年作家受其感化者，時人稱為瑪提斯派焉。

辟迦梭與立體派

同時畫家辟迦梭 (Paulo Picasso, 1881) 稟性好奇，初頗醉心塞尚

高更之作品；後乃廢棄，企圖純粹之裝飾法則，欲以種種幾何形體，別求自然之實在，畫建築物而似積木。其作品於一九〇八年始見於獨立展覽會；瑪蒂斯戲名之曰「立方派」，影響所及，遂沿用不改。至一九一一年，而有第一次之立方派展覽會；望風而起者漸多，勢遂日盛。惟其間趨向亦極複雜，美術批評家嘗依其發展

之程序，別爲四類：爲科學的立方派，現象的立方派，創造的立方派，本能的立方派。科學的立方派，不畫自然映於視官之偶然印象，而畫其印於意識之實質；是卽人各於內心持本質實在之感覺，表現之卽爲畫。屬於此派之主將爲白拉克（Georges Braque o. 1882—）；辟迦梭初亦屬此，今已變其態度。現象的立方派，多用視覺形象爲畫材，特以原始的結構法，使物象成爲平面或一定立方形，蓋非純粹者也。屬於此派之畫家有福康尼（Le Fauconnier）。創造的立方派，爲立方派中之最純粹者，既不畫視覺之形象，亦不表意識中之實在，但取根本美象，卽由畫家創造，重音樂的旋律與結構，儼然實在者也。辟迦梭今卽屬此，萊奇（Georges Leger）亦然。本能的立方派，純以本能或直覺所契證之實在爲暗示之形色，亦非純粹之立方派也。此派流傳頗廣，德國之新派畫家多屬之。凡此皆重形式之新畫派也。其以色爲主，而偏重於理想者，則爲瑪麗斯·特尼（Matisse）懷古之畫家瑪麗斯·特尼。其人原習新印象派畫法，既而脫捨舊衣，寄同情於塞尚梵高高更諸人；後復印銘莎汶納，追憶達維之作風，再瀾而傍徨於佛羅朗市鮑顯西列諸家之間。其色彩鮮明，猶近代印象派之作品；構圖則取法古典主義，畫面之團塊，則又儼然塞尚也。瑪麗斯·特尼承各派之血統而具體化

瑪麗斯·特尼
之折衷主義

寄同情於塞尚 梵高 高更 諸人；後復印 銘莎 汶納，追憶 達維 之作風，再

，爲最聰明之設計；以是成其折衷主義。其作品多示牧歌之情緒，趨致優麗而清澄，直入自然之蘊奧。

象徵主義與

盧東之藝術

象徵主義爲現代一般藝術之趨向。最能實現之者，無過於盧東（Otilon Redon，1840—1916）。盧東欲憑其靈感體會幽祕之宇宙而一

一暗示於畫，故於光與影之結合中，含蓄無限之蘊奧。盧東嘗言曰：「畫當於自然界有綿密之體驗後，自能使精神沸騰，解脫束縛，趨向想像之再現，而不得不出於創造。經如是煎熬，所得之自然，實爲予身之淵源，予身之醞釀。」以是盧東之於自然，觀光而知音之動律，觀大空而覺魂之戰慄。其「花與女」一畫，取萼色，薔薇色，橘色，印度藍，栗色之配合，成稀見之諧調；佇立之女，凝視叢花，花片逐大氣而輕飄如蝶翅，芬芳之氣如掠面而過，誠光怪陸離之夢境也。盧東得自然內蘊之美，卽以其省察之深，削略細部之存在與外面之形似，而得以暗示。盧東凝視對象而忘形骸，使無盡無極之靈感幻影以現；使人觀之，一如音樂之使人動感至於無盡藏之世界。盧東 盧東補足塞尚窳塞尙高更之道程，而補足塞尙高更之缺憾，實爲塞尙等所夢想不 高更之缺憾 到者也。其餘法國藝壇之作家如蓋朗（Charles Guérin，1874—），

阿曼瓊 (Edmond François Aman-Jean, 1860—)，則依違於瑪蒂斯辟迦梭二家之間。

自達·文西以來，數百年間，信仰自然無敢或怠。康司坦堡爾至哥羅皆被自然之陶醉。高爾佩重視覺而實行寫實主義。印象派諸家為澈底感覺之描寫。塞尚之神祕亦為不脫離自然之寫實。梵高之作品以喚起對於自然之情緒，使藝術生命獨立生存。高

更思脫離自然求純粹調和之結構，而成自然之「模倣化」。瑪蒂斯以純樸之線形突入

脫離自然之
表現主義

自然中心。辟迦梭以幾何形體別求自然之實在。瑪麗斯·特尼盧康之流，亦不出於自然之幻影。泊乎表現主義乃完全脫離自然，在畫面上

表示感情之認識，依色彩形象之韻律，在奏內心的音樂，以為自我之發表。藝術原是表示氣質，以氣質而表示者也。以故繪畫當打破物象世界之形式，直接表現全人格之意欲，一切精神活動之狀態，以及可以體驗之種種心象；此乃表現主義之世界觀也。

表現派之首創者，為波蘭人康廷斯基 (Wassily Kandinsky, 1866—)。康氏原為德國青騎士派之首領；自一九一二年以來獨創理法，主張表現內部精神所必然發生的情態。故其畫面，或為綠色之種種平面交錯組織，或為極散亂或集中之點，表白精神之諧和，繁複，過去，未來種種向現在放射之狀態，並無何種外象之暗示；畫暗時所用色

彩筆法，皆屬動感。從此繪畫之新趨向，可謂由空間而歸於時間，由客觀而歸於主觀矣。

上述諸畫派，雖皆反對往昔，然其思想淵源，猶不懸絕。至於抹殺過去與現在之抹殺一切，獨立一宗，直欲藝術自今別更其端者，則復有所謂未來派。未來派今亦曰動感派，創始於意大利詩人馬利耐德（F. J. Marinetti, 1877—）

之未來派

。一九〇四年，馬利耐德創詩歌（Poeta）雜誌，集少年文藝家，爲一切新藝術運動。一九〇九年，馬氏草未來派之宣言；十年四月又有未來派畫家宣言之發表；十一年五月更有未來派音樂家宣言之發表。其義謂美性流動而非靜止，實在之相，刻刻流轉，並無一定形色音聲，惟賴心狀，得以契證；據以著象於聲調采色金石文章，乃爲藝術。昔人俱味是義，取象於靜，今吾輩當反抗過去之文明，過去之藝術，過去之情調；而爲藝術之革命，故當有新感覺，別闢境域，以詔來者。因此對於以前之諸畫派，極力反對，對於近代之繪畫，如後期印象派亦指爲皮相之原始思想，卽於立方派亦目爲「裝飾的古典派」。至於謀新建設，自以破壞現世爲先。故凡庸俗目爲危險之動作，若戰爭，叛逆，殺戮，乃至女性蔑視等事，皆推崇之；而美術院圖書館之保存舊思想

與道德優柔之妨礙急進者，皆破壞之。又言進取則不得不尚活動，如馳車，狂雨，怒潮，運動之姿勢，皆足以破壞事象之完形，故極讚美之。卽繪當前人顏，亦隱顯不定

二十隻

腳的馬

來裸體畫之單調無味，謂與俗言之通姦相等，足以催嘔吐，感厭倦，故不

願描寫。又言繪畫無絕對者，方以爲新，倏已陳跡；畫象無所似，但由心構。故畫人物，亦必畫所在之氣氛，不重人之自體，實際無有空閒。階石淋雨，卽滴地心，日遠萬里，面觸此土，是以不認有限定之形體與距離，但主張以線色畫無形之流動實在，以爲感覺描寫者也。復次，物象內面動力所以起特別韻律傾向與運動者，亦爲畫要。如思一人卽當遍及其種種反對狀態，若動若靜，若喜若悲，而用線條，卽所以明示此諸心狀。乃至無生物，亦復如是。故一切物象，皆可由線條表現心與力之傾向。此種分解，一依物質特性與觀者感情而現，別無定法也。是派畫家於一九一二年二月五日在巴黎開第一次未來派展覽會；同年三月又在倫敦舉行展覽會，乃集大成。諸畫家奉馬利耐德爲盟主，而馬氏不能畫；其製作畫象者別推四大家，伯柯奧尼 (Boccioni) 魯沙羅 (Russolo) 白刺 (Ball) 西衛立尼 (Gino Severini)。此派勢力今已徧於歐洲，意

大利爲尤盛，其將影響於方來藝術蓋可知也。

惡魔

主義

此外尙有一派畫家，好於醜惡中認識一種頹廢之快感，以表示惡魔之感興者，世稱爲惡魔主義(Diabolism)。惡魔主義之起，與前述之諸畫派不同，並無何種運動之目的，亦無如何之宣傳，但行己之所欲耳。若輩常喜描寫舞女之色彩及運動，描寫目的不在舞女綺麗活潑之感興，而在舞女之無智，淫蕩，驕慢與魅惑。其藝術之熱情，能純化妖嬈與罪惡，使達於高尚優美之表現。依表面視之，似爲惡魔之讚美，其實確爲美之謳歌。其最著之作家爲皮亞士萊 (Anfrey Vincent Beardsley, 1872—98) 羅列士 (Felixien Rops, 1833—99)；論者亦有歸之印象派及後期印象派者。

結論

藝術之進趨，有賴於天才之創造活動，有佛羅朗市諸大師，而後有意大利之文藝復興運動；有塞尙而後有現代新興之藝術運動。所謂藝人者，常潛伏於時代精神之奧，令其時代虎虎有生氣，而與人以生活之真意義，當以其偉大之想像力導人於光明之途也。綜觀吾文所列舉之人，皆美術史或世界思想史中之重鎮——主義之

宗匠也，亦一時代之導師也。自十八世紀以後，以交通之便利，美術上之地方派已無形泯滅；於是研究之範圍愈廣而愈明顯。藝術已成爲「個人的」，而同時又爲「世界的」；蓋其作品皆由個人生命之擴充，漸以形成世界之潮流。至於近代美術之趨向如何，則可簡言之：由想像而趨於客觀之寫實，由客觀之寫實而趨於主觀之實在；由主觀之實在再趨於象徵的理想而入於音樂的狀態。近世繪畫之父奇奧陀作品之價值，在能引起發覺想像。鮑顯西列作品之價值，在能引起空間的感情。在文藝復興期完成前者之工作，有米克郎琪羅，完成後者之工作有拉飛耳。達維用線表出物象之立體性。林白蘭德又用調子具體的表白體象。高爾佩爲客觀之寫實。塞尚受高爾佩之影響，反對印象派之專心色彩，而創主觀之實在。瑪麗斯·特尼，與盧東純趨於象徵的理想的境界。至表現派則脫離對象與觀念而入於音律調和，而表現藝術最高最純之地位者也。

初期文藝復興期的繪畫

近代藝術應從聖佛朗西斯說起

近代的藝術，應從阿雪雪（Assisi）地方的聖佛朗西斯（St. Francis）說起。聖佛朗西斯是一個最可敬愛的基督教聖人，可

聖佛朗西斯把愛代替正教嚴冷的威儀

代替正教的嚴冷的威儀。他那無量的仁慈，使神德不僅和人類並且和天地間的萬物愈趨親近；他把魚和鳥當做他的小弟弟小妹妹，他更喚起河嶽溪林和他在一起讚美上帝。簡單地說，依照他的啟示，宗教和自然得以重新契合了。如此，則人類心理中，既然尊重自然，美術當然不難發達了。

佛朗西斯的啟發顯露於繪畫是逐漸的

聖佛朗西斯這種新穎的啟發顯露於繪畫上面是逐漸地來的。起初的變化祇是在人的心理上，所以表現聖母呈人的形容，把聖人嚴冷的狀貌，也變換了和霽慈悲的樣子。可是聖像背後，依舊畫着金色的背景，以作聖人離絕一切凡庸的表示。後來這種金色的背景漸漸縮小，那空白地方

，都添上些風景了。這種風景，最初只是些荒野，只有幾株不完全的樹木，後來更加上灌木和花草，乃至於我們的小兄弟飛禽走獸等，成了美滿的風景。

西洋繪畫藝術經過古代希臘和羅馬的興盛時期，到了黑暗時代，便衰頹不振了。

西洋繪畫在黑暗時代的衰頹

那時候基督教得勢，充當神父的，都不知道提倡美術，「從事毛筆繪畫者天譴之」一句話，在他們的著書中是常見到的；他們以為世

界是一個悲哀的場合，人生斯世，為的不過是將來生命的預備。所以他們看見異教徒莫薩克那種美術上的愉樂，非常反對，而他們所認為美術品的只是些堅硬的顏色的石子和玻璃嵌成的畫。這種畫叫做莫薩克 (Mosaic)，便是比山汀式的美術。

後來比山汀式美術隨着基督教的勢力傳入意大利以後，教堂裏面的祭壇板畫和牆

板畫壁畫用繪畫方法畫出

上的壁畫，不再用小塊顏色石子嵌成了，乃用繪畫的方法去畫出來了。可是質地雖然變更，那畫的體裁却還是照舊。那畫面上的人物

畫面仍不脫莫薩克的氣分

，像莫薩克一樣，還是用金色的背壁襯托出來，衣服的颜色，仍以紅與青為主體，眉目仍是嚴峻的樣子。他們把嬰兒時候的耶穌，

畫做一個枯悴的小老頭子；他們把長成的耶穌，畫得不像一個慈愛的牧童，卻像一個可怕的審判官；他們畫那杏仁眼的聖母時，臉上一點情感的形象也沒有的。

打破這種死板的比山汀式藝術，開創近代繪畫的端緒，領導文藝復興運動的是誰

打破比山汀藝術的雪瑪堡

呢？那就是佛羅朗市畫家琪安芬尼·雪尼（Giovanni Cenni），普通稱做雪瑪堡（Umbro）。他生於一二四〇年，歿於一三〇二年；在他

的作品裏，我們可以看出一個極大的變化。他畫的聖母，從形象上說，雖還有些跡近比山汀作風，可是聖母的面上，卻已表現出一種新的柔和，要孩時代的耶穌，不再像那枯悴的老年人一樣，卻是纖嫩溫和的小孩子了，同他作伴的安琪兒也有一種人情的和霽了。後來聖佛朗西斯葬在的教堂是由雪瑪堡去裝飾的，他的弟子奇奧陀，那負盛名的奇奧陀，是和他一起工作的。奇奧陀受了聖佛朗西斯的教訓很深，他的作品處處可以看見聖佛朗西斯的精神。本篇就是從他起頭，敘述近代繪畫發展的第一個階段內的幾個佛羅朗市和襄愛那（Sienna）的大師。

奇奧陀

奇奧陀(Giotto, 約1266—1337)幼時是一個牧羊童。有一天，他在石板上描寫他父

奇奧陀在石板上畫羊子

親的羊子的時候，恰好雪瑪堡路過，見而心動，要收他做弟子，即商得他父親的同意，領他到佛羅朗市去了。後來雪瑪堡被委到阿雪雪去

裝飾教堂，便叫奇奧陀在教堂的上部繪寫關於聖佛朗西斯生涯的壁畫；在這壁畫裏，

奇奧陀證明他自己是，如羅斯金(John Ruskin)所說，「否定傳統的習尚，理想主義與

一個大膽的自

然主義的畫家」。典型主義的一位大膽的自然主義者」。除此在阿雪雪的作品而外，

奇奧陀的偉大作品

奇奧陀在羅馬也有作品；「哭聖佛朗西斯」及「黑羅王之誕生節」

奇奧陀的偉大作品

等重要壁畫，現在還存在佛羅朗市的聖十字(Santa Croce)教堂裏。但他生平最偉大最著名的作品，要推在巴多亞地方(Ba-

多亞在阿倫那教堂

do)的阿倫那教堂(Chapel of the Arena)內的許多壁畫了。他在巴多亞繪畫的時候，約

在一三〇六年，這年大詩人但丁作他的賓客，傳說這大詩人曾幫助他選擇畫題的；詩

人比曲臘克(Petrarch)也是他的朋友。

試取雪瑪堡的「聖母兒登位圖」與奇奧陀的「哭聖佛朗西斯」而比較之，卻是一件有趣味的畫。吾人評定雪瑪堡的畫，當顧念其以前繪畫的作風，而持之以公平。雪

瑪堡的「聖母兒登位圖」與奇奧陀的「哭聖佛朗西斯」而比較之，卻是一件有趣味的畫。吾人評定雪瑪堡的畫，當顧念其以前繪畫的作風，而持之以公平。雪

瑪堡以前的藝術，前面已經提過，乃是缺乏美感和自然的真實之比山汀藝術。雪瑪堡

雪瑪堡畫聖母

引起社會熱情

受何人之教，我們不得而知，因為他以前絕少有有名的畫家；但我們曉得他在當時曾被其同時代人崇拜讚揚的。他爲聖曼麗諾凡拉 (St. Maria Novella)

教堂畫的一張「聖母」，曾引起社會的很大熱情；當此畫搬運到教堂裏去的時候，畫之前曾用吹打手領路，後面有許多佛羅蘭市人追隨歡

奇奧陀較雪瑪堡爲進步

送。不過以雪瑪堡與奇奧陀相比較，奇奧陀較爲進步多了。

雪瑪堡畫的人物，雖非如比山汀式那樣全無潛在生命，可是終不免呆板庸俗。奇

奇奧陀畫的人物有性格與人感的意味

奇奧陀用色廣博而摹擬自然尤爲謹慎

與陀所繪的人物，皆含有性格與人感的意味，從他的「哭聖佛朗西斯」畫中所表現的人羣上，可以見到一種新的寫實主義和活力的潛藏。奇奧陀用色比雪瑪堡爲廣，而尤喜用明朗的色調；他的摹擬自然，較之他以前的作家尤爲謹慎。我們

稱他爲大膽的自然主義者，乃是僅對他以前的作家比較而言，並不是對後來的自然主義畫家而言；後起的自然主義，於自然的真實，乃有更確切更完備的表現的。奇奧陀在巴多亞所作的許多壁畫，乃

十四世紀意大利人的思想手腕的最高能力

切更完備的表現的。奇奧陀在巴多亞所作的許多壁畫，乃

明示十四世紀初期意大利人的思想和手腕的最高能力。

奇奧陀還
是建築家

奇奧陀不但是個畫家，並且還是一個建築家。他在一三三四年回

親手彫塑
鐘樓裝飾

到佛羅朗市後，就被邀到教堂內工作；他所計劃的建築品有二：一個是教堂的西前部，一個是鐘樓。他於這鐘樓上的裝飾，曾經自己親手彫塑的，他雖然未能親眼見這工程完竣，可是到現在還是他天才的紀念品。

他死在一三三七年一月八日。

沃克洽
那

奇奧陀的弟子有沃克洽那 (Andrea Oragna, 1308—1368) 者，其著名作品有「聖母加冕」，現藏在英國國民美術館 (National Gallery)。沃克洽

沃克洽那
重理想

那是畫家，建築家，彫塑家，詩人。他重理想，不比奇奧陀之務實；他不能把奇奧陀寫實方面發展，乃於奇奧陀的心理方面，加以鍛鍊而使其充分發展的。他雖不負奇奧陀的真實而簡單的作風，但他的活力和動作的表現，沒有他那情緒的表現與深刻的宗教情感表現為有力。在他的作品中，我們看不見甚麼流動，祇見到他的感覺的龐雜和緊張。

羅斯金說：「沃克洽那所畫的最高貴的幾羣人象中所表現的緊切的端嚴和動力！

羅斯金
的評語

——這種端嚴和勁力在他畫下級畫題的時候是沒有的——表示作者的家庭是列於天使長們一起，他自己是列於人間的第一流兒子中間的。」

賈西奧

裏愛那派的首
倡者賈西奧

奇奧陀既立佛羅朗市藝術的基礎，同時在裏愛那地方，另有一派繪畫產生。其首倡者名賈西奧（Duccio di Buoninsegna, 約 1260—

1839）；其人受比山汀藝術的影響很大，有「古代作家的最後一人」之稱。但細察他的作品，却覺此種評論未免奇異而難明瞭；蓋其作品雖失之於色彩和塗金，然所列的人物皆切乎人情而有潛在生命；其畫幅上所表現的情緒，恰和聖佛朗西斯的精神相脗合。賈西奧和其同派的作品，皆深含柔密和秀雅，所以他們有近代一期抒情畫家藝術上第一期抒情畫家之稱。

賈西奧派的青年作家中，最有天才的為西蒙·馬鐵尼（Simone Martini 約 1288—

西蒙馬
鐵尼

1344）；他的作品尚幽思，且有一種裝飾的趣味；幽思乃是裏愛那繪畫的精髓。著名裏愛那畫家尚有陸倫壽滴（Lorenzetti）（比脫洛 Pisto 和恩白羅

陸命壽
潘凡第

潘(潘 Ambrogio)兄弟二人；他們的作品是富於活力的。

佛羅朗市的繪畫分爲
心理的和物理的一派
十五世紀的佛羅朗市的繪畫，對於自然主義的衝動，始於奇奧陀，後分爲兩條對峙的路徑：一是心理的，一是物理的。一派的目的在於表現緊密和強烈的情感，以及動作的流動；一派

的目的是在率真和準確。後者愛好真實，所以對於技巧問題，大加研究；結果他們知道，想求切實再現對象的形像，應該注意三件事：(一)線的或氣的透視的研究，(二)解剖的研究——靜的或動的裸體，(三)探索有生的或無生的對象中的細小真實。

佛蘭·安琪列柯

沃克洽那以後，佛羅朗市最著名的作家，要算黑衣僧佛蘭·安琪列柯 (Fra Ang

心理派巨頭黑
衣僧安琪列柯

elico, 1397—1465)，他本來叫做佛蘭·琪安芬尼·達·飛沙爾 (Fra

Giovanni de Fiesole)，是屬於心理派的；但因其喜歡觀察自然，故

與物理派也相接近。他是一位有創造性的人，時常愛看幽清的風景；他那風景畫的青景，擅作動人快感的美麗的高山和帶着開放花朵的青青草地。他的畫真和花朵一樣。

心靈的
素質

但他這種自然主義的傾向，使他的繪畫的性質究竟屬於兩派中的那一派，那很難確定。他的繪畫所以出人頭地的，全賴他的作品的心靈素質；但他

安琪列柯的畫不
能普通的原因

的畫所以未能普通的原因，一半是因為他的離羣索居，他幽居在卡通那 (Ortona) 和飛沙爾 (Fiesole) 小山城裏有五十年之久。

他畢生的生活是純潔的和退隱的；他好像聖佛朗西斯一樣，把窮苦人做他的兄弟。

安琪列柯雖然有他的卓越的地方，但是也有限度的。他所畫的安琪兒，美術史家

安琪列柯繪
畫的限度

范薩里說：「這些安琪兒，好像是天堂裏的真的人物。」可是他所畫的魔鬼則不能使人恐怖，他們似乎對於魔鬼的職守有些差性的樣子。

馬塞 (Muther) 對於佛蘭·安琪列柯的作品評道：「佛蘭·安琪列柯的殉教畫，所

馬塞的
評語

給我們的印象，僅僅是假扮殉教者和行刑者的孩童罷了；那長鬚老人，好像婦人似的在哭泣，也是不能引起人的信心的。但當其沒有超越相當的範

圍時，其從事於繪寫幽柔的感情，一種偉大而靜穆的愉悅，一種神聖的快樂，和幽涼的悽慘，那他有孩童默禱的功力。」

佛蘭·安琪列柯於佛羅朗市的聖瑪哥 (San Marco) 教堂，以及羅馬的教皇宮所畫

安琪列柯的壁畫

的許多壁畫，至今猶爲一種最悅目的天堂景象；這天堂是佛蘭·安琪列柯採取了人間花園裏的明亮和快樂的色彩所佈置而成的。至於他那細心而柔和的藝術，可從其名作「受胎告知」(Annunciation 見本書，圖版)一畫中窺見一斑焉。

斐列泊·李昆

在表現情感方面，佛蘭·安琪列柯的弟子中最著名的，要算斐列泊·李昆 (Filippo Lippi, 1406—69)。

安琪列柯的弟子斐列泊李昆

他的藝術，雖然沒有佛蘭·安琪列柯那樣神仙的精神，可是極近人情而且優雅。他所畫的聖母，並不是天堂裏的人，乃是佛羅朗市的姑娘，並且對於女性美是很顯明的

李昆的聖母是佛羅朗市的姑娘

，至於虔敬心則次之。他是一位快樂的畫家，因爲他畢生的生

活很是圓滿，能够和佛蘭·安琪列柯共享一種愛花的嗜好。羅斯金說：「李昆所畫的百合花和野菊，沒有人能够比上；雖則後來鮑顯西列 (Botticelli) 畫玫瑰花可勝過他，但總不能勝過他的百合花。」他畫

李昆的百合花和野菊無人能夠比上

中的人物，均切人情，背景也通俗；隱約現出後代荷蘭畫家的格調。

奇奧陀以後，代表藝術在想像方面發展的，是佛蘭·安漢列柯，和斐列泊·李昆描寫物體的畫家寶洛游西洛 (cello, 1807—1875) 的繪畫中可以看見空前的大進步。寶洛·遊西洛

介紹透視學於繪畫的第一人，他對於縮寫和透視等種種技巧問題很饒趣味；他在學者會集的佛羅朗市的空氣中呈現了一種科學的精

提倡戰爭畫 聖潔的，在他以前沒有人作過，他以後一百年才有繼續者。他早年畫的戰

爭畫「聖埃琪迪」(Saint Egidio)，很工密而有深趣。他酷愛研究技巧，但不重實體，並也不喜歡考究色彩，他曾把馬畫成紅色的。

澈底研究第三縱立線 從前奇奧陀對於第三縱立線僅取試驗的和象徵的態度，今則為寶洛·遊西洛澈底研究出來了。他畫的玫瑰花橘子以及籬笆，好像研究

傑作馬上的約翰·霍克伍特 植物學一樣的精確，也有極準確的透視而不厭其煩。他的「馬上的約翰·霍克伍特」(Portrait of John Hawkwood) 為他那寫實主義的結

品，是藝術史上的一大柱石。

鮑顯西列

鮑顯西列集心理派的大成

空幻玄奧的潮音，始於佛蘭·安琪列柯，後為李昆所擁，到了鮑顯西列乃大盛了。鮑顯西列 (Botticelli)，本來叫阿留升特羅·佛

立比壁 (Alessandro Filipepi)，於一四四七年生於佛羅朗市；幼時從一金匠作學徒，但他一生的事業，除了他的名字而外，絕沒有和金匠師傅有什麼關係，因為他沒有好年就離了師傅，自己去研攻繪畫了。他的藝術和他以前的作者異樣的地方，便是他那種自我的情調；這種自我的情調，是時常流露在他的畫幅上面的。他所表現的基督教聖人和異教神的那種高美柔雅的悲哀，簡直是他自己的悲哀，好像他對於他們的為聖為神，很覺愁悵似的。

鮑顯西列時的意大利，乃不是佛蘭·安琪列柯時的意大利；鮑顯西列時候，意大利的藝術，不可再和安琪列柯時的藝術同日而語。鮑顯西列

鮑顯西列時的藝術與安琪列柯時不同

時的美，不再為宗教的附屬品，藝術也不祇限於教堂內，而

畫家也不再以教堂牆壁，作他的天才的唯一發揮場所了。

佛羅朗市主宰大公哥錫莫(Cosimo)與其子陸命召(Lorenzo) (他們於文藝復興運動有很大的功勞)，並不拿神來限制畫家，他們所愛的祇是美。鮑頓西列的教師李昆，在一四六七年，被委到司巴勒圖(Spoleto)地方去作畫的時候

哥錫莫
愛笑

鮑頓西列初
期的繪畫

，鮑頓西列才得在藝術上發展他的個性。一四六七年以前，他的畫沒有脫去李昆的作風；一四六七年以後，他和畫家恩吐尼屋(Antonio,

1432—1498)

等相好，恩吐尼屋的解剖學識，比李昆要精邃，所以鮑頓西列的藝術從

仇敵死

此得到很多進步。其最初時的作品最著名的是「仇敵死」(Judith)；這幅畫裏，有一大踏步的女子，頂着霍洛芬尼司(Holofernes)的首級，女英雄

仇敵死備具佛羅朗市姑娘的美態，後面有大隊的兵丁在廣地上潰退。

鮑頓西列的
恩人陸命召

鮑頓西列在佛羅朗市的恩人，是大公陸命召的遠親，其人也叫陸命召。鮑頓西列在他家中畫了許多畫，其中以「春」一幅為最著名，

名作春

是描寫春來的寓意，世無其匹。畫之正中為維尼斯(Venus)愛神等候春神之來，維尼斯上面有其子尤比得(Urpid)翱翔在空間，其右有三美人和她

的使者慕克雷 (Mercury)，其左有花 (Flora) 和西風 (Zephyr) 慢慢地把春推將上來；這春踏到的地方，花草就一齊復活起來。這畫不僅解釋古希臘的神話，也是異教快樂的表現；這種快樂，是十五世紀佛羅朗市最盛行的。

鮑頤西列的畫名轟傳到羅馬，一四八一年，教皇便召他去裝飾西施庭教堂；他在

裝飾西施庭教堂

此地畫了三張壁畫，便是「摩西 (Moses) 的歷史」，「柯拉 (Korah) 違

仁 (Dathan) 和阿皮倫 (Abiram) 被害」和「基督受誘」，這三幅畫永久是他的技巧毅力以及他對於戲劇和美的意識之紀念品。二年後一四八三年，他回到

生平最佳的聖母圖

佛羅朗市作了他生平最佳的聖母圖「齊馬格捏非開忒」 (The Magnificat 聖母歌)；但那時候，這畫家的快樂日子將要完了。一四九二年，大公

陸倫召死了，他的兒子皮樂 (Piero) 即位，佛羅朗市的政治發生變亂，一切學術都被厭棄，怪僧撒服奈羅拉 (Girolamo Savonarola) 便是在這時候到佛羅朗市去佈道的。

後來梅堤西 (Medici) 全族 (即哥錫莫和陸倫召的宗族) 被逐出佛羅朗市境界，鮑頤西列的恩人陸倫召也同時出境。在這混亂的時候，鮑頤西列作了許

多解釋詩人但丁的詩的畫；這些畫不但表證對於詩有切實的了解，並

且表示對於詩人有很深的同情。怪僧撒服索羅拉佈道的時候，鮑顯西列常常去聽，但他不像別個藝人一樣，因了怪僧的言論，而拋棄初時一切異教趣味的畫。

鮑顯西列作「阿比里司的誹謗」(The Calumny of Ap
peles)。這畫的目的有兩種：一，從表面上看來，不過是重畫希臘畫家

的「阿比里司的誹謗」

阿比里司的「誹謗」(希臘畫家所畫的業已散佚，鮑顯西列是從希臘著作家呂悉恩(Lyons)的文章中想像畫成的)；二，從內在的和精神的意義上

看來，這是抨擊當時一般對於殉教者橫加毀謗的人。畫中的「誹謗」(以一穿黑衣的
老人代表)遇到了「真」(以裸體婦人代表)，不敢逼視，掩面而躲避。這張畫在鮑
顯西列一身的製作中，要算完工頂精美，內容頂縝細的一幅；我們可以把它看做鮑顯
西列在擬古主義和人造主義方面的最後的偉大能力的表現。

鮑顯西列的晚年，因為他的故鄉騷亂，就一天天悲鬱起來。在這時期的作品(這
些作品，大抵是他起個頭，由他的弟子補成的)，大半偏重於姿勢
的繪畫生涯與表情，與他初時的作品，大不相同；其中最著名的是「哭耶穌」

與小幅的「耶穌的誕生」(Nativity)，現藏英國國民美術館。

文藝復興期之偉才

雷渥那德·達·文西 (Leonardo Da Vinci, 1452—1519)

范薩里
的評語

「天偶爾把優美，秀雅，和才能授與了一個人，這個人無論做甚麼事情，他的舉動總是十分神聖，而迥異常人，顯示他的天才之所以為「高大」(God)的恩賜，而非人力所能獲致的東西。

這件事我們從雷渥那德·達·文西身上就可以看得出來：他的體格的優美和秀雅，不是言語所能形容的；他的才能又是特殊的，一切疑難文問題到了他的手上便可以立刻解決。」這是意大利美術史家范薩里 (Vasari) 所說的話。

傳說達·文西善於講話，他的巧妙的辭令與風趣，使所有聽得到他的人們感著陶醉。他



達文西的特性

有極大的氣力，右手能够扭曲一只鐵蹄，然在「巨人之力」，「獅子的勇猛」中間，仍然保存着鴿子那樣的柔和。他歡喜各種動物，並也曾孜孜地和善地把牠們馴養起來；他不忍見那禁錮在籠中的鳥，他在佛羅朗市路過賣鳥場所的時候，常要買幾隻鳥來放去，使牠們恢復自由。

一個萬能的天才

他是畫家，彫刻家，發明家，科學家，工程師，音樂家，作曲家，假面劇和舞蹈的設計者，化學家，解剖學家，第一本規準解剖學書的作者。他一個人做了這麼許多事情，而且件件事情又不僅精通博諳，凡經他心到手到的地方，都有非常的發現。

達文西的兒童時代

他生在十五世紀漫無綱紀的社會裏，就好像一顆明星爆閃於昏黑的天際，光芒所及，一直照到現代絢爛的歐洲文明。他的故鄉是佛羅朗市和蒙愛那交界地方的文西村；他在學校裏面讀書的時候，教師斥他沒有恆心，因為他常要變換所學的許多科目，然而他這樣變幻莫測的腦筋，卻從未忘卻「塗抹」和「塑物」兩件事。他的父親最初希望他做一個商人，他對於達文西那樣多變無常的心理，雖然也曾引為憂慮，但他看見他對於藝術有一種不能遏制的酷嗜，也便叫他去投拜

投拜維羅喬爲師

他的藝術家的朋友維羅喬 (Andrea del Verrocchio 1435—83) 爲師了。

天才的初次顯露

有一天，維羅喬給伐龍白洛沙 (Valumbroso) 教團畫的「聖約翰爲耶穌洗禮圖」，還缺一個天使，便叫達·文西去代他補成，誰知這一來正是達·文西的天才被衆人認識的第一個機會。他去畫的那個天使，柔和而豐麗，比其餘的人象高明的多；維羅喬見了，非常驚奇，也很慚愧，從驚奇和慚愧

維羅喬決計不再作畫

當中，發覺了他自己前途的沒有希望，於是決計擱下筆去，不再作畫了。他後半生是致力於彫刻上的。

達·文西應大公之召

達·文西的名譽就從此造成了。意大利的公侯貴族都爭先招致他；一四九三年，大公魯特維谷·司福薩 (Ludovico Sforza) 邀他到米蘭 (Milan) 去，他那藝術天才和可愛的人品，取得了這位大公的崇拜和信任。

最後的晚餐

他在米蘭製成了他的名作「最後之晚餐」(Last Supper)；這是聖瑪利·台莉·格拉齊 (Sta. Maria delle Grazie) 寺院食堂中的一張壁畫，取材於耶穌被他的弟子猶大所賣的故事。圖中描寫耶穌的悲傷情緒，和諸門弟子聽見耶穌說：「我同你們說真話，你們之中，有一人要叛我。」的神情。耶穌坐在中間，十二個

弟子列坐兩旁，有的驚奇，有的懷疑，有的憂悶，有的惱怒，有的厭惡，有的細語，有的癡默，沒一個不是栩栩欲活。像這一種的構圖，以前奇奧陀也曾作過，但沒有他那樣切合神情，沒有他那樣深刻，色彩更沒有他那樣鮮明和沈厚。

工程師時期

後來法軍佔據米蘭，大公魯特維谷·司福薩被擒，達·文西就避地佛羅朗市去，在這兒，他曾一度做過工程師。

一五〇〇年，他生平的第一傑作，世界的奇珍「莫奈麗若」(Mona Lisa 或 La

莫奈麗若

Joconde) 畫成了。這是一幅婦人肖像畫，她那一雙明媚的眼睛和那口角邊神祕的微笑正是女性的千古啞謎。據范薩里說，莫奈麗若是佛羅朗市一個

官吏的第二妻，達·文西畫她的時候，有時雇着樂師在壁幕裏奏樂，藉以調和她的情緒，然後再捉住她那面部瞬間的表情。范薩里也批評說：「這幅畫出世後，世界上

范薩里的評語

大藝術家的作品都減色了。笑容不必說，即如莫奈麗若那樣天神一般的美，人間也不是常有的；至於達·文西畫她頭上的薄紗，好像要颯揚起來似

的，這是達·文西的天才發揮到頂點的表現。」這幅畫是從一四九七年到一五〇〇年化了四年工夫才告完成的。二九一年間，有人借攝影為名，把這畫從法國盧佛爾宮

裏偷了出去，法國政府秘密偵查了差不多有兩年，方始把它取回。

巖窟中的聖母

還有「巖窟中的聖母」(一四八四年作)亦是他的傑作之一，現在藏於英國倫敦的國民美術館裏面。

法皇佛朗雪司一世(François)於一五一六年延致達·文西到他的宮裏去，那時候達

到法皇宮去

·文西是一個六十四歲的老人了；佛朗雪司早就想羅致他到宮裏去的，無奈許久達·文西不情願去。這次他的應聘，說來也很悲慘，法皇的屢次敦

促情義難卻，當然也是原因之一，可是最大的原因是意大利人對他的猜疑和忘恩，把他這個受盡創痛的老人從意大利趕出來，不得已到法國皇宮裏去找個棲息地方。三

生命的終止

年後一五一九年，他忽然病了；佛朗雪司爲要減少他的痛苦，雙手捧住他的頭，那時候他知道已經享受了無上的光榮，就瞑目長逝了。

從他的作品上說，從他對於後起者的影響上說，達·文西在藝術界裏，不僅有先

達文西在藝術史上的地位

輩的分位，並且也有創造者的分位。換句話說，就是我們應該認他爲不單在時間上先於一切藝人，同時在藝術上也是超於一切藝人的

；而他那藝術的高超地方又是後起者所珍重並也驕傲的。我們從柯萊喬(Correggio, 14

94—1584），和喬琴（Giorgione, 1470—1510）的藝術裏，可以看出達·文西的光暗來

對於後起
者的影響

。我們從拉飛耳的藝術裏，可以看出達·文西的色彩，性格的描寫和溫柔的表現來。我們從彌克郎琪羅的藝術裏，可以看出達·文西的解剖學識和奮力的表現來。降而至於十九世紀哥羅（Corot, 1796—1875）的藝術裏，我們也可以看出達·文西的幽密和神韻來。

卜萊奧洛兄弟（The Brothers Pollaiuolo）

達·文西同時代有姓卜萊奧洛的兩個兄弟畫家，他們的藝術也具有新穎拔俗的情調。一個名叫恩吐尼屋（Antonio, 1482—1498），一個名叫皮羅（Piero, 1443—1496），家世非常清寒，父親是一個窮苦人，這是從他們的姓卜萊奧洛一字上便可以知道。恩

恩吐尼屋景
初是金匠

吐尼屋小時候跟一個金匠做學徒，當時因為他的工作很巧熟，便享了一點小小的名譽；後來自己開了一月店，他所做的浮雕和臘型得到不少彫刻家和顧客的讚揚。到了中年時候，他忽然要想學畫，決定要做個畫家。他沒有教師，他便自己教導自己，盡他自己的天才和能力，去研習解剖學和透視學，不久他

精鑽解剖學
與透視學

有很好成績
的畫家皮羅

就覺得繪畫也不是一件難事。解剖和輪廓考究得精深了，但是他的色彩却沒有把握，他自己也都知道，於是就很專誠地跟了他的弟弟學習。弟弟皮羅原是自小就學畫並有很好成績的一個畫家，故不到幾個月的工夫，恩吐尼屋便成了一個著名的畫家了。

他們兩人的畫要算他們合作的一幅「聖撒白司汀殉教圖」(The Martyrdom of St.

名作聖撒白
司汀殉教圖

Sebastian) 爲最著名；這幅畫是描寫聖撒白司汀被叛教者處以箭刑的故事。聖撒白司汀綁在樹幹上面，靠近左右有兩個人已經把箭放射在

他身上，較遠左右更有兩個人正在張絃抽射，更前面又有兩個人預備將箭放上弓去，一共有七個主要人，排布成一個金字；前景是一所小土丘，背景有很精細的風景；還有許多戰士戰馬。全圖沒有一處不是正確而精細的。

仇倫台華 (Domenico Ghirlandaio, 1449—1494)

初時是很負
盛名的金匠

仇倫台華原是一個金匠，佛羅期市女子華美的首飾是他第一個製造的，並且所製的首飾，尤其是花圈，都含有絕頂的美性；傳說佛羅

圓市的女子，個個都要買他一個花圈，因此大家都喚他仇倫台華（花圈的製造者）。

半途從
享繪畫

但是他自己卻很不滿意於他那職業，大概是因為不能把他的天才盡量發揮的原故，他便想到繪畫，起初只把踏到他店裏來的顧客畫起肖像來，個個活躍，個個美麗，他的繪畫的名聲，便因此隆盛起來了。名公貴族也就不絕的把他延

裝飾西施
庭教堂

攬；後來教皇悉克司吐士四世（Sixtus IV）使人招他到羅馬去幫同一般名藝術家裝飾西施庭教堂（Sistine Chapel）。他著名的作品，有一小幅的「

名作老人
與孫兒

老人與孫兒」（現藏法國盧佛爾宮），描寫老人的慈愛，孫兒對老人的親昵和信賴；表現的美在這幅畫裏是顯得很清楚的。他開始作畫的時候

做過彌克耶
琪羅的教師

既晚，而且又很早，在四十四歲上因感冒而死了，短短的幾年工夫裏，他製出許多完美的作品，也曾做過彌克耶琪羅的教師，他的才能真可

驚奇的了。

彌克耶琪羅（Michelangelo, 1475—1564）

彌克耶琪羅的故鄉是鄰近佛羅朗市的一個小城喀司脫爾·喀坡呂司（Castel Caprese）

彌克郎琪羅) 他在嬰孩時候，是由一個大理石匠的妻子撫育的，後來他自己也說「他的彫刻職業應該歸功於乳母的奶水」。他的父親同達·文西的父親一樣，最初也想他在商業上發展，但是彌克郎琪羅始終頑強着不肯聽從；他從十三歲起，跟從仇倫台華做了三年學徒，那時候他對於彫刻的嗜好已經很顯明了。

他的第一個恩人是佛羅朗市的主宰陸侖召；陸侖召是酷好美術的，見了彌克郎琪羅的才能和努力，對他非常器重，於是多方面的援助他，使他能够大成。

彌克郎琪羅脫離了學徒時期，就與他作伴；在他家裏的時候，陸侖召每月給他五百個達口脫(Duca)，這個待遇一直到陸侖召在一四九二年間死去的時候才截止的；那時候彌克郎琪羅還只是一個十八歲的少年。

二年後彌克郎琪羅便別離佛羅朗市而到威尼斯去了。這年冬天，他在包洛格奈(Bologna)和一般文人相處，研究但丁和比曲臘克的作品，因而對於自然的美和古代的尊嚴頗多心醉。後來大僧聖喬琪(S. Giorgio)延請他到羅

馬去，這裏面還有一個小小的趣劇存在。就是當時佛羅朗市市民正鬧着狂熱的宗教復活運動，彌克郎琪羅那時候已飽受了古代藝術的薰陶，乘機就

於一四九五年作了一個富有希臘氣分的彫刻「睡了の九比得」；這個彫刻，後來有人在羅馬把它當作希臘彫刻家的製作賣給大僧聖喬琪，事後大僧雖然知道受人欺騙，但對於這個作品的作者的藝術，不能不欽佩而狂喜起來，以為那時候的藝人竟能追比古代希臘的藝人了，於是他便使人延請彌克耶琪羅到他那兒去，盡他對於大藝人的「一點愛護的責任」。

彌克耶琪羅一生彫刻的代表作品，前後有「壁塔」(Pisa) (一四九七年至一五〇一年間作成，現存羅馬聖彼得教堂內)，「徐洛士二世的墳墓」(不是彌克耶琪羅一人所完成的，現在此墓共有七個彫像，內中只有三個是彌克耶琪羅的製作，居中的摩西(Moses)是這三個中的一個)，和「梅堤西家族的墳墓」。

彫刻生
涯述略

後面兩件是他的墳墓彫刻，可說是他後期的代表作品。彌克耶琪羅的「世界大彫刻家」的聲譽是在「壁塔」出世後五年之中造成的。我現在且不多說他的彫刻，我只把他的繪畫生涯來談談。彌克耶琪羅對於彫刻是下過精深的研究的，所以成績的卓絕，原本是他的意中事；他的繪畫乃是當時受了權威的壓迫，不得已而做的工作，事前很少預備工夫，在他自己是一定很不以為滿意的，但是實際上他的繪畫的作品，並不弱於

他的彫刻的作品，同爲世界不朽的奇珍。

彌克郎琪羅正式開始作畫是在一五〇八年，那時候教皇徐洛士二世聽信了建築家繪畫生涯的開始

白拉門忒(Bramante)的讒言，勒迫彌克郎琪羅中止徐洛士二世的壁墓的工程，而叫他到西施庭教堂中去畫天花板。彌克郎琪羅雖然也能够繪畫，但他所研究的繪畫不過是與建築和彫刻有所關係的一些，至於壁畫或其他繪畫，他畫天花板不是他心願的。在這一年的三月十日

是心願的。說道：「今天，我，彌克郎琪羅，彫刻家，開始作教堂繪畫了。」翌年一月二十七日又說：「這繪畫不是我的職業……我是在無謂地浪費我的光陰。」

在西施庭教堂內工作的藝人，大半都有助手幫同工作的；白拉門忒表面上極力善意的援助彌克郎琪羅，到佛羅朗市去聘了幾個很有經驗的壁畫師來

對於白拉門忒的忿怒和懷疑做彌克郎琪羅的助手，並替他搭了一座繪畫的高架。彌克郎琪羅滿腹忿怒和懷疑，就在開始工作的時候，把那高架拆去，重新由他自己監造了一座，他辭去助手的幾個助手因爲工作不能使他心懌，便被他辭去了。一天清晨，他乘助手都未到西施庭教堂的時候，他把他們照了他的樣圖所作成的一切東西完全



彌克郎琪羅

中復畫着單獨的人像，如預言家，神巫，以及其他裝飾的人像，中間更雜以三角形的和半圓形的圖，從全體看起來，好像九幅大畫，是畫在有浮刻有彫像的精緻的天花板的中央。

這個大作品完成的時候，彌克郎琪羅雖只有三十八歲的強壯的年華，可是實際上他已是羸弱的老人了。他原有壯健的體格，給那工作磨苦損傷了。他會有幾個月是頭後向着畫的，所以他的頸腺脹痛，動作牽強；他

彌克郎琪羅生理上的損失

搗毀，把自己錮鎖在裏面，拒絕他的助手進去。

他奮力地祕密經營了四年，畢竟這個大彫刻家的宏大的繪畫作品完成了。在這工

在西施庭教堂內
四年的艱苦經營

作期間，他經受着無涯的慘痛和困難。繪畫的工作於他原是一個新的嘗試，所以他在工作的時候，一方面不能不研習繪畫的

技術；他曾因為技術不精的原故，他的壁畫「洪水」還沒有完全作就的時候，畫面上已生起黴來，使他不得不再畫一過。然而他在那慘澹窘困的環境中間，卻又沒有人諒解他的苦心，他的親戚都爲了金錢不時的和他吵鬧；教皇因爲惱怒他那祕密行爲和工作的淹遲，曾向他威嚇說要把他很忍心地從高架上跌死。彌克郎琪羅朝天橫臥在高架上苦畫了四年天花板，到了一五二二年十一月一日萬聖節那天，方始把高架拆去的。

他的一般敵人，看見他那宏壯的偉業，不禁都震驚起來。拉飛耳在當時自己以爲

偉業的完成及
拉飛耳的欽佩

是沒有匹敵的一個作家了，可是他偏是第一個讚賞彌克郎琪羅的壁畫的人，並且他也深以爲幸，他能够同彌克郎琪羅同在一時代裏。

內容

彌克郎琪羅在西施庭教堂內把長方形的大天花板分爲九個主要部分，

每三個部分合爲一組。第一組描寫的是「世界的創造」，三個部分是：（

的眼力也傷了，很久不能自由地看書看信，除非把信和書高舉在頭部的上面。教皇洛士二世，對於這個偉大而勇敢的藝術家感到了滿意而正擬厚獎他的時候，不幸又與世長辭了；後繼者是里奧十世（Leo X），他對於拉飛耳是愛護特甚的，對於彌克郎琪羅卻不會有些什麼表示。

他在六十一歲的時候，因為教皇保爾三世（Paul III）的勸誘，在西施庭教堂門口的廣大的牆壁上再作「最後的審判」；這是來竟他未竟之志的壁畫，五十呎高，四十呎闊，共有比生人高大的人像三百多個，他化了差不多六年的

最後的
審判

工夫才完成的。從此以後他有時候繪畫，有時候彫刻，有時候建築，一直到一五六四年二月十八日午後五時許在他的忠實的老僕和幾個朋友的面前

生命的
終止

閉止他最後的氣息，那時恰好是九十歲。

這個畫家的作品的特質是：概念的崇高，形象的壯麗，態度的開擴，精力，和表現。這些特質，同時也是他作品的精采；精采顯露的範圍，在他是比一切藝人都大。我們看到他的畫的時候，我們決不會生像看那彩麗快意的長虹

特質

時的感覺，我們的感覺是深沈的，緊張的，恐怕的；崇美的，就好像看那閃閃的電光

拉飛耳是生於意大利的一個小城烏比諾 (Urbino)，他的父親琪屋凡尼 (Giovanni Sanzio) 是一個畫家，他的母親在他八歲的時候便死了，後來父親再娶了一個女子，這個繼母對於拉飛耳非常愛護，好比已生的兒子一樣。

拉飛耳十一歲的時候，父親也死了，嗣後便跟着他父親的朋友衛梯 (Timoteo Viti

開始習畫時期) 和批魯琴諾 (Perugin) 學畫。他在學習的時候，不是一個很聰明的孩子，他的同學中，表面上比他希望的很多，但是拉飛耳只是鎮靜地不懈地

把他的堅固的廣闊的基礎築成。十六歲的時候，他做一個囊愛那畫家的助手；十九歲上，他旅行佛羅朗市。他到佛羅朗市去的原因，一方面是因為震於達·文西與彌克郎琪羅的名，想去看看他們的作品；一方面或者是因為要去考察希臘的彫刻；這許多彫刻都是在十四世紀結末從地裏掘出的，用以裝飾貴族的屋宇，

尤其是陸命召的富麗的房子。

單獨專業
的開始

拉飛耳單獨的事業是起始於一五〇四年，那時候他對於古代與同時代的藝術品已經看得很多，各名家的特長，他也洞察透澈了。一五〇八

年，他的親戚白拉門忒招他到羅馬去，推薦他於教皇徐洛士二世，頗受教皇的知遇，

裝飾教
皇宮

遂叫他裝飾教皇宮，畫題是「教會政府之成立與維持」，分爲四室製作。

四室壁
畫

第一室繪寫的是些關於宗教，神學，詩，哲學和法律等的圖。第二室繪寫的是教會的勢力和榮譽；這第二室畫沒有完成的時候，教皇徐洛士便死了，承繼者爲里奧十世，對於拉飛耳也很愛護。拉飛耳開始作第三室是在一五一五年，這一室繪寫的是教皇里奧三世與四世等的行狀。第四室是由拉飛耳的得意門生琪燦·羅莽諾 (Ginlio Romano) 與其他門人照了拉飛耳作的樣圖畫成的。這四室中最著名的幾幅壁畫是「伯羅那叟」 (Parasus) 「雅典的學派」，「關於聖典的辯論」，「血濺的聖餅」，「聖彼得遇救」等。

任建築
主任

他在一五一一年把第一室畫成了後，徐洛士二世對於他分外的寵愛，便又委他做聖彼得教堂的建築主任，古代羅馬紀念物的考審官和保管官；這時候他的任務非常繁重，他的聲譽在羅馬是無遠勿屆的了。有一次，他領了四五十

個美裝的弟子和助手到教皇宮裏去的時候，在路上遇見老邁的彌克·拉飛耳的遊遊

彌克·拉飛耳聽罷笑道：「你好像是一個奔赴絞頭臺去的冷峻的劊子手。」

綽的將官。」拉飛耳聽罷笑道：「你好像是一個奔赴絞頭臺去的冷峻的劊子手。」

他們這兩句話正代表他們兩人不同的才能。

肖像畫

拉飛耳的肖像畫最有名的是「巴兒若撒克司滴格里紅像」(Balthazar Castiglione) (現藏法國盧佛爾宮)，「教皇徐洛士二世像」(現藏佛羅朗

祭壇板畫

市猶非齊美術館 D'Arvi Gallery) 兩張。他的祭壇板畫「西施庭聖母」(現藏倫敦國民美術館) 也是很著名的。

耶穌變容圖

他最後的作品是「耶穌的變容」(Transfiguration)，他正在作這幅畫的時候，突然發病死了，那時是一五二〇年的四月六日。

死後的哀榮

他在病中，教皇里奧十世不時的使人去探問，後來噩耗傳到的時候，教皇也爲之大慟；他的屍體是從他靠近聖彼得教堂的住宅裏搬運到萬神廟

裏，與他的未婚妻埋葬在一起。

卒年三十七歲

他以四月六日生而以四月六日死，整個的活了三十七年，要是和彌克耶琪羅九十歲的長壽比起來，拉飛耳還只可算一個少年。

文藝復興期以後之法國各畫派

藝術爲感官
世界之產物

藝術本爲感官世界之產物，故不能脫離時代之支配；中國自漢明帝時佛教輸入以後，建築，繪畫，彫刻頓呈變態；洎乎魏晉南北朝時

，佛教美術與中國美術，公然混交，所謂美術史乃轉一新機運，而藝術之生命亦拓一新局面。徵之歐洲畫史亦何獨不然。然其間亦有賴乎天才之創造活動。一時代所產生之天才愈多，則美術之色彩亦愈見其光明，如文藝復興之運動，實少數天才有以成之也。而談美術史者，每以爲時代能生天才，遂重觀當時之一般文化，此乃誤解也。天才之作品雖不能全離當時文化之關係，然此但屬材料之供給，取而善用之者全恃乎天才不特時代生天才而才自具之才能，非謂集文化現象而能自生美術品也。有美術品而後影響於民衆，成爲文化之主動力，故不特時代生天才，而天才實亦造時代也。惟可異者，天才每與當時環境不能相容，天才將美的靈魂表白於世，本爲一極平淡之事，而社會每目爲狂悖之異說，大逆不道之行爲，必誹笑之

驅逐之，甚或焚其書而磔其人，必毀滅之而後快；因此多數才智之士，每為當時社會征服而同化。雖然，少數傑出之天才，亦常挾其偉大之創造力，打破一切環境，拓出新生命新時代焉。吾人試觀法國之藝壇在文藝復興期後引起複雜之變化，而因多數天才不斷的努力逼拶，十八世紀以來一向支配歐洲美術界之大勢，而蔚成近代光華燦爛西方藝術思想之中心，雖則是法國國民所稟賦的民族性之天分，吾人觀摩借鏡之下，或者可以鼓起幾分改造之決心與奮鬥之勇氣也。



坡 森

十七世紀初，法國畫家因與意大利接壤之故，故其繪畫但事模倣意大利，作風多為古典的，以冷靜嚴格之手法描寫風景，配以敘事詩的人物與古典的建築以為點綴，其代表作家為坡森 (Nicholas Poussin 1594—1665)

坡森與勞倫

勞倫 (Claude Lorraine 1600—82)

二人。路易十三世時，坡森為厭惡巴黎之繁華活動，避居於羅馬，其畫風雖

具有濃重的古典主義之色彩，但已以正視事物之寫實態度，爲畫家應努力之第一鵠的矣。迨遂於賓訶和丘上，向國繞於彼之衆弟子曰：『藝術之真義，卽爲寫實。』華杜

藝術真義
卽爲寫實

(Antoine Watteau, 1683—1721) 之畫，絢爛如喜劇之舞臺，其風景之裝飾美實由盧森堡宮寫生而來。表情豐富之蒲石 (François Boucher, 1708—

1770)，穆然沈著之謝丹 (Jean Baptiste Simeon Chardin, 1699—1779)，薩維 (Jacques Louis David, 1748—1825) 所喜繪之羅馬戰士，盎格爾 (Ingres, 1780—1867) 之人體柔軟之肌膚，特拉克薩 (E. V. Delacroix, 1798—1863) 之強烈色彩，卽成出於正視事物之堅強的力量也。盧梭 (Theodore Rousseau, 1812—67)，高爾佩 (Gustave Courbet, 1819—75)，莫奈 (Claude Monet, 1840—1926)，順次使寫實主義愈趨澈底，更不必言之矣。卽手創新的形式主義之祖師塞尚 (Paul Cezanne, 1839—1906)，亦爲擬視物體外形，而後開拓其獨特之境地。

華杜

華杜所作多描寫繁華樂天之景，畫中人物，多飾意大利古裝，常以清

新優美之筆，描寫牧人優伶，傑作曰「到西苔島去」(C. Embarquement Per

Oubère，許多女神振翼飛翔於空間，導衆生到西苔島去，贊美人生之歡樂，領會風景

之美麗的裝飾的效果，最足見其天才。一七一七年八月二十八日，華杜被選為法國美術院會員，此於其貧困潦倒之一生，實為一大轉機，「到西苔島去」，乃其入選之製作也。西苔島係古傳之一神島，華杜作此，蓋因路易十四世崩後，法國財盡民窮，憂傷憔悴，慘無生趣，華杜以其悲天憫人之懷，搆此天鄉，以滌煩塵，超昇衆生，其構

蒲石

想之動機有類陶淵明之桃花源記。蒲石亦為當時優美之畫家，崇尚纖麗，常以羅可可(Rococo)式迂迴之曲線，而成華美之裝飾畫風。至一反羅可可式之傾向，主張描寫道德倫理之一派，則為謝丹格勒士(Grauze, 1725—1805)。

謝丹與格勒士

古典主義及其巨頭

十八世紀中葉之美術，返於粉飾樂天一途，態度輕浮難堪，於是古典主義(Classicism)之反動。古典派之反動，通常以為與法國大革命俱起，其實路易十五時代已醞釀待發，一七五五年彭勃之遺址發掘，古物出世極夥，一

達維之古典主義

般作家不禁動其尙古之思，同時意大利彫刻家從事仿摹希臘羅馬之彫刻，其影響亦及於繪畫。迨路易十六卽位，一般人崇古之思不可遏抑，於是古典主義風靡一時。古典運動最有力者爲達維。達維以爲藝術之目的在實現形式之美；而可爲藝術模範者，蓋

達維思以古典藝術之精神爲決定近代藝術之基礎

古代希臘羅馬之典型是也。達維於一七八〇年，由古代藝術輝煌之意大利歸巴黎，倡言古代藝術之模範，爲藝

人唯一之大道，思以古典藝術之精神，奠定近代藝術之基礎；故其選擇畫材，皆以希臘羅馬之歷史及古代傳說神話爲本，蓋以應合古代精神也。當其羈留羅馬時，曾從古代彫刻上得其所顯出美妙的理論法則，故其作品尤注意於古代藝術之形式節奏，如平衡，勻齊，統調等形式美皆備焉，故曰古典派。但古典派因偏重形式之美，未免死板而犧牲感情之自由矣；蓋吾人強烈之感情，決不能囿於沈冷之形式，此亦爲古典藝術之大病也。達維之作品，祇爲古人之傳達者，無抒發自己感情也；即偶然描寫感情之線條之彎曲有激動，亦如嚴冬之飛雪，觀之只覺其寒冷沈默，無熱情之可言也；如泉蛟之顫動其一點一線之間，亦彷彿包含冷水之理知。吾人試察達維之人物作品，則純尙古代之彫刻趣味，其線條之婉曲，有如泉蛟之顫動，其沈毅處，自不可沒

。至色彩之乏情味，亦不可掩，故有人推達維爲素描之宗師也。其傳世之名作爲世人

達維善描寫拿破

崙之威力與莊嚴

所共知者甚多，如「魯克米夫人肖像」，「拿破崙加冕式」，

「馬上之拿破崙」等，爲其最大作品。因與拿破崙善，故爲宮廷畫家，善描寫拿破崙之威力與莊嚴；迨路易十八世復位，遂被放逐於國外，寓羅馬亦所不許，後優游於白呂舍勒（Brussels），送其安靜之餘生。

達維而後更進一步之古典派畫家，乃其門人盎格爾是也。盎氏富有天才，最尊崇



爾 格 盎

盎格爾表現人體之肉調已傾於精確之寫實

古典主義之線條美；所畫物象雖

有變形，然極饒深味，有希臘風；其表現人體之肉調，已傾於精確之寫實，使古典主義傾向澈底，而成法蘭西畫家之肉體描寫之典謨。不過對於色彩與感情方面，依然淡漠耳。以色彩爲繪畫裝飾上之手段，以線條爲藝術之本質者，盎格爾之箴言也；故與達維之

重形式輕感情同。彼又嘗倡言，以簡樸之線條，洗練拉飛耳等之藝術，以之表現真諦之精神，此則吾人又可窺知盜格爾極意之復古運動也。盜氏作品之長，全由過去之

盜格爾作品之長全由過去之傳統吸出新生命

傳統中，吸出新生命，此乃達維所不可及者。彼又言要融化古代典型之美，別成蹊徑，若僅摹仿古代典型之外

表，而缺生動之氣，則所謂古典者，較諸毒藥尤為可怖。於此又可見盜氏非徒襲古人

盜格爾表現女性美在美術史上尤佔特殊之地位

之陳迹已也。盜氏尤長於描寫女性，形之整美與線之溫柔，古今無匹。故其表現女性美在美術史上尤佔特殊之

地位。

—— 古典派之運動，乃對於十八世紀淫靡繁瑣藝術之一種反動；當時人皆厭惡羅可可式的宮庭美術之淫靡繁瑣，失其清醒之刺戟。古典主義與當時一般尚古思想及革命精

達維以崇尚之想像博得羣眾之歡迎

神，互相融會；因十八世紀藝術皆為表現王朝之繁文縟禮所拘，無真摯之人間特質；故達維以崇尚尚古之想像，而博得

羣眾之歡迎，此古典藝術之所以隆興也。然當時真能了解古代之精神者極鮮，平庸者徒以尊古為標榜，而陷於一種死板之形式而已。

古典派之藝術，是信奉古代之典型爲藝術之生命，故沈溺於形式之整齊而抹殺其固有之天真，使知識獨擅威福，而卑感情爲不足道。此從達維，盎格爾之繪畫推察，即可知其梗概。尙模仿而輕獨創，非官能之藝術也。余尤覺古典主義之弊，在一以古代典型爲則，一若希臘羅馬藝術而外，卽無美可言者。情緒與肉感之藝術與直接之自然，悉被否定，一以復古爲事，而全不着眼於自身所置之時代，不亦近於盲乎？希臘羅馬之藝術固無上之價值，然現代亦有現代之價值，現代亦有現代之偉大，不能強現代而返於古也。

文藝復興之結果，人類發見有「我」，由知的自覺而知爲人者人也，非神與教皇之奴從也。顧其所謂自覺，迺人類之自覺，而非個人之自覺也。因知識而拘牽桎梏於知識，一若舍此無由而進；故方脫基督教之束縛，而又入希臘之牢籠。故其藝術方面，皆亦以模仿希臘典型爲美，其重形式也甚於內容，故自文藝復興以還，有古典主義，亦情理上之事；其爲一種典型所束縛，故任何縱橫馳騁，皆不越出古代典型也。

特拉克薩與浪漫派

歐美古代藝術而創立之古典主義，因時代之推移，而漸失其勢力。對此拘束於沈
反沈沈冷法則空
虛形式之浪漫派

冷法則與空虛形式中之藝術，首先爲反抗之運動而得獨樹一幟者，浪漫主義諸人也。

藝術，本爲無限創造，而不許分秒停滯者也。浪漫主義對古典主義之尊重形式，放棄自我，及崇尚理智，有所不懌。彼輩主張飽足個性之權威，以人間之感情的自由與對於超現實之熱烈精神爲生命，蓋抒情之藝術也。有古典派模倣典型，崇尚形式，乃有浪漫派之輕視形式而求熱烈之情感，棄幽黯之空想世界，而吸清鮮之自然；新法之起，蓋亦勢所必然也。

浪漫之聲浪，亦非突然而起者。十八世紀羅可可藝術，反對純理主義，已肇其思想之端倪矣。惟考之藝術史，十八世紀仍未脫離寒冷之理智時代。然思想所趨，乃促成藝術革命之機，人間自我實在之呼聲，且時時喧噪於當時人之耳鼓，而思深養感情於自然也。惟脫離古型之拘束，呼覺自我之表現，由感情激動而流露其生命者，乃浪漫主義之天才特拉克薩也。

特拉克薩之作品中於但丁、莎士比亞、拜倫之作品中得暗示。

特拉克薩，實爲富於理想之詩人，有真實創造之畫家。嘗自言藝術必超越現實而爲想像之創造。

彼以濃厚之興味與熱情探求藝術，歎美中世精神。其傑作俱於但丁、莎士比亞、拜倫諸大文豪之作品中得暗示。其色感熱烈精妙，富於表情，而含有詩的趣味。其技巧縱肆，無拘滯痕跡，一掃古典派柔弱呆板之弊，且爲後來之印象派啟一新途焉。批評家有譏特氏之作品，爲病的魯班士(Burians 1677—1640)，與不安的谷耶(Goya 1746—1828)者，然此絕不能減損彼之價值也。

特拉克薩對於色彩感情，既有獨特之發見，而用空想使之美化，實爲浪漫精神之典謨。故於蓋格爾等之古典主義，以線條凝固於形式者，當然與以事實上之反抗。而蓋格爾

特拉克薩對於色彩感情用空想使之美化實爲浪漫精神之典謨

亦自特拉克薩如蛇蠍，而稱爲文壇上之惡魔。但潮流所趨，古典派之勢力終爲浪漫派所越俎而代焉。

特拉克薩從自我體驗萬象之觀察，而發現澈底之色彩主義，竟爲色彩之故而有不顧線與姿態之正確與否之傾向，故特拉克薩實爲印象主義之先驅，亦近代新藝術之先



特 拉 克 隆

覺者也。特氏常利用補色與對比色之配列而發見新調子，顯其光豔之顫動，與人以強烈之刺戟。其對於色彩之新感覺，乃從東方諸國旅行中烈日下所見物體的印象得來。渠為浪漫派之大功臣，又為印象派之先導者也。

特拉克隆極顯著的反抗努力工作，却能使吾人得極深刻之教訓與靈感。特拉克隆出身清貧，彼第一次作品「但丁與維齊耳」

(Dante et Virgile 或稱但丁之渡舟 The Barque of Dante) 畫成，無力裝飾架子，乃以木

特拉克隆
之窮迫

條胡亂釘成，敷以黃色，然後加入展覽會焉。即此一端，亦可見特氏當時之窮迫矣。所謂浪漫運動之諸大師，不論是詩人畫家或是小說家，皆

浪漫運動諸人皆係重
新張目觀察宇宙人生

係重新張目觀察宇宙人生，並所張者確為若輩自身之目。此言也，華慈 (George Frederick Watts, 1817—1904)、泰

奈 (J. M. Turner R. A. 1775—1851)、特拉克隆無不然者。特拉克隆幼時居馬賽 (Mar

色調)，在法之南部，其地陽光明亮，地面色調濃厚，此亦爲其畫術重色之一因。世
左拉之
言
稱彼爲『浪漫諦克獅子』，彼之筆力，正如左拉(Vola)所評：『可驚之腕
力也！如果任其所之，或者竟用顏料遍塗巴黎之牆壁矣。彼之調色板，抑

若沸騰者……。』

陳列於一八二二年展覽會之處女作「但丁與維齊耳」取才於但丁神曲，但丁與其
友維齊耳同渡阿皮浪河，水中多數亡者欲登舟，不得上，且無以容，但丁驚愕而高舉

特拉克薩處女作
地獄中之但丁

其右手，維齊耳眺遠處火光燭天而沈思。人之神氣與波之生動，
世無其匹。無數亡者之表情，十分緊張。但丁之帽與維齊耳

之衣服皆鮮紅色，與碧青之水浪互相對照。亡者肉體之色調亦各相互對照。此作實明
示特拉克薩之性格，並可概括其全部之偉力，在美術史上佔重要之位置。塞尚徘徊其
前而摹寫之。

其次大作，爲威歷一八二四年展覽會，而成爲對於古典派挑戰的「西屋之虐殺」
對於古典派挑
戰之西屋虐殺
(Seenos des Massacre de Scio)。此圖受康司坦堡爾「秣草車」之感
化，於兩星期中改作而成。觀此畫使人感覺土耳其兵之殘虐與希臘

民族之悲慘情形，咸迫於眉睫之前。將繫年青婦女之髮於馬上，牽曳而走之土耳其兵，與一半失神而委身於異教徒暴虐之希臘人，極明顯地畫作前景；將屠殺與放火之混亂情形，隱約畫作背景。對於特拉克薩素有好感之格羅 (Jean Gros) 亦忿而譏之曰：「此乃繪畫之虐殺耳」，可見其與法蘭西畫壇刺戟之大。同時展覽會中，尙陳列古典派名人蓋格爾所作「路易十三世之訴願」，比較之下，則特拉克薩在「西屋之虐殺」上所嘗試之意向，乃愈顯明其大膽；使法蘭西畫壇捲入劇烈爭鬪旋渦之古典派與浪漫派之對抗情形，竟具體的暴露於此一八二四年展覽會之兩派驍將作品中矣，此亦可謂興味極深之事。惟特拉克薩此作，實爲浪漫派對於蓋格爾一派古典主義者之哀的美教書。但彼大膽嘗試之背後，一如英國之泰奈，確有獨到之心得促之使然，非好奇，亦非炫異，故其色彩在畫面上爲活的呼吸，而非死的質料。

此作後爲政府收買，珍藏於盧森堡美術館，特拉克薩遂遊素所傾慕之英國，開始從沙士比亞、拜倫諸人之文學內覓題材，後歸至巴黎，遂發表其一生之代表作「一八三〇年」。特拉克薩之代表作一八三〇年。此乃描寫一八三〇年七月革命巷戰之作，手揮三色旗之半裸體的女子站在前面，此爲自由之女神；把手鎗而戴便

帽之孩童，與戴禮帽持長鎗之男子，跟於其後；用日常服裝，描其當時之情形。當此作陳列於一八三一年沙龍時，政府當局見之，以其革命彩色太烈，然又折服其藝術之超卓，當即騰歸國有，而立將此畫面向壁反轉，使羣衆莫由觀也。此畫之後，繼續作東方之風俗畫，與許多狩獵畫，最後名作爲「十字軍入君士坦丁堡」，畫中前景裸體女子之背上色彩，嘗與印象派諸家以刺戟，此爲美術史家所樂道者。

能如特拉克薩之所畫，在造形上之形式與蘊蓄於內之構想內容，咸能從個性之一貫而互相映發者，在當時實不能多見。許多浪漫派之畫家，亦不免陷溺於所謂文學表現之邪道，而徒偏重於題材之要素；其結果，勢必至於在繪畫上放棄造形之要素。惟

惟有特拉克薩確爲激頭激尾純正之畫家

有特拉克薩，確爲激頭激尾純正之畫家，不束縛於教義，不標榜流派，祇如使泉湧一般豐饒的浪漫諦克熱情，發露

於純粹造形的藝術形式上。彼既不談教義，亦不耽文學，但一任畫家之本能，統御自己，即在浪漫諦克時代，亦爲希罕之現象。

特拉克薩靈感之遠源實出於彌克克郎琪羅佛湘魯班士諸大師

特拉克薩晚年遊非洲，復創所謂東方派（Orientalists）。究彼靈感之遠源，實出於彌克

耶琪羅，梯湖，魯班士諸大師。塞尙爲其同鄉，敬崇備至，時時摹其素描焉。

在特拉克羅之先，浪漫派之健將有二人，一爲普魯東，一爲葉利戈 (J. L. A. F. Germaine, 1791—1824)。普魯東早年旅行意大利，受達·文西、柯萊喬等感化，其畫

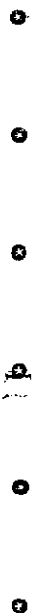
普魯東與
葉利戈

一反達維之摹古與寫形，而用心於色之調和與光之交錯，表白種種情調，故其作品多在光與色中表出象徵與寓意。彼常用清雅之薄影，在明暗之光線上，顯出和諧之彩色，冷靜而有詩趣。葉利戈爲一青年之天才，觀其傑作「邁迪斯之筏」(Le Radeau de la Méduse)可知其畫風之生動活潑，絕無冷結凝固之氣，實爲從古典主義轉向浪漫主義最有意義之表現。此二氏者，實浪漫主義之先鋒也。

重熱情，富想像之浪漫主義，蓋以情緒爲主體者也。個人生命，順其發展，破壞一切形式的典型的桎梏，求自我之高揚，而啟發現代藝術之淵源。若古典主義之繪畫，沈酣於典型之中，不覺與生命脫離，而浪漫主義之藝術，脫離典型之桎梏，直闖生命者也。故古典派重嚴肅之線條，浪漫派重熱情之色彩；前者可謂客觀的，後者可謂主觀的。

文藝復興以前之美術，真實之形式美，尙未發達，如十二世紀之繪畫，繪人不知

解剖，手足不均，缺少活氣，繪物不知透視，遠近大小之投影不明，蓋科學未發達也。古典主義承文藝復興之實證精神，而感情則備受抑制，於是有浪漫主義，揚感情而從凝固之形式主義中解放出來；此當十九世紀中葉，科學勃興，一切學問，無不建築於科學之基礎上，而藝術亦進而為自然的科學觀察，故自然主義之興起，亦勢所激蕩然也。



巴波叢派與米勒

巴波叢
之周圍

巴黎附近有小村曰巴波叢 (Barizon)，其四圍盡為芳汀白流之森林，綠蔭芳草，田園茅舍，其空氣有和藹朴素之情趣，實為世外桃源之福地。

一八三〇年前後，有少年畫家數人，因厭惡巴黎之繁華而集居於此，其人為自然派繪畫之先鋒；田園風景畫家米勒 (J. F. Millet, 1814—75)，哥羅 (Corot, 1796—1875)，盧梭 (Theodore Rousseau, 1812—67)，杜貝 (Jules Dupré, 1812—89)，鐸皮尼 (O. F. Daubigny, 1817—78)，雷亞士 (Diaz, 1808—76) 等，即所謂巴波叢派也。

盧梭

米勒實為此派之大師，然其團體最初之中心人物，當推盧梭與哥羅二人。盧梭為成工匠之子，十四歲入巴黎阿克菘米 (Academy) 習畫，對於教師即有不滿之表示。因其愛好詩情之風景，故時時為直接自然之寫生，對於缺乏本能的古典派作風十分厭棄。後優遊於芳汀白流之森林中，研究摩天之白禱，極為精確，

尤能以靈妙獨特之手腕表現大空之遊動。對於自然之細部觀察，最富情趣，雖一片落葉，亦必捉住其祕密，實為他人不可企及者。

一八三六年，其大作品「牡牛之下山」，投沙龍落選，而今則為海牙 (The Hague) 梅士達克博物館 (Museum) 之至寶。盧梭為巴波派之巨頭，打破阿克菘米之形式與技巧之因襲，而開拓十九世紀後半新藝術之新生命。

對於盧梭之畫風最初予以共鳴者，當推哥羅。哥羅為一富商之子，二十六歲方得

哥羅

其家族之許可而致力於繪畫，初學於當時之古典派風景畫大家維都·柏丁 (Victor Bertin, 1775—1822)。其時法國政府為獎勵風景畫，特制定羅馬賞

哥羅於一八二六年
年中獲赴羅馬

，此項獎金大都為柏丁之門人所得。所謂羅馬賞者，由政府檢定成績優良之藝術學生，資送羅馬就學。哥羅於一八二六年中

遷赴羅馬，後又赴佛羅朗市與畫家阿麗格奈(Thodore Alligny, 1788—1871)相親，而畫風亦爲之轉移。阿麗格奈構圖細密，光線感情極清澄之致，哥羅受其影響，對當時古典派畫家因襲的舊色，完全脫離，而趨向於淡青，綠，銀灰色之色調。彼留意大利約七八年，漸漸形成獨立之畫風；歸法後爲忠實之自然描寫，表現其詩的趣味。哥羅從巴黎之畫室而適巴陂叢後，在此大自然中獲得其不少生新之題材，對於森林之美，以

處司坦堡爾之秣草車
與哥羅以極大之感動

及田舍牧場之情趣，爲清新之觀察。在一八二四年之巴黎沙龍——從各種意義上觀察，在法蘭西藝苑是大可紀念之

展覽會——陳列英國風景畫大師康司坦堡爾之「秣草車」，實與哥羅以極大之感動。

在哥羅之作品中，在在可以看出此種傾向。哥羅一生愛自然，相傳其臨終時，猶斷續呻吟：「美呵！多麼美呀！從未見過如此好看之景色！」彼一生尤好作沿邊之風景畫，善用優美之牧歌一般的調子，表白黎明之爽朗，黃昏之幽靜，白晝之沈鬱，蓋其能與自然諧和而尤富於理想者也。但從他方言之，則不失爲與其純朴性格相稱之質直的

哥羅爲敏
情之詩人

寫生畫家。哥羅晚年所作，多爲朝夕縹渺之煙雲，充盈氛圍氣，折屈之枝幹，均帶輕快柔軟之感覺，淡泊之色彩，散發高尚深幽之情緒，哥羅

亦一敘情之詩人也。

哥羅可稱爲敘情之詩人，則盧梭可稱爲敘事之詩人矣。哥羅酷愛細瘦婀娜之枝條

盧梭讀美樹木之偉大一如
古典派作家讀美羅馬彫刻

與透明綠葉之白楊；盧梭則讚賞幹節槎枒之老幹與蔥鬱濃葉之喬木，使樹木之感力爲更強之表白，故養成

用逆光線之習常。盧梭之視樹木，有如不撓之英雄，其讚美樹木之偉大，有如古典派作家讚美羅馬彫像之心情；蓋盧梭以爲樹木之美是與精力瀰滿之肉體絕無差異，正如古典主義之作家感到肉體之魅力與彈力一般。哥羅與盧梭兩人之性格，雖如此之不同，然亦有其法蘭西人之共通點。哥羅之清雅，盧梭之強固，兩者皆出於對於自然之質道而不加修飾之感受性；兩人之風景畫，又皆具有法國人之特質，故彼等之畫面，又隨處具有法蘭西模樣之理想。

哥羅之摯友杜貝

哥羅之摯友，而得盧梭描寫樹木之手法者爲杜貝。杜貝至巴陂叢最

早，又爲最後離去之一人。以精密之筆，描寫牧場村落之景趣，畫面極爲活動。杜貝與盧梭同年，同爲取自然直接印象之畫家。杜貝爲人間與自然之幸福的解釋者，盧梭爲熱心探究自然之情調及其祕密者。巴陂叢派中最年少之畫家爲鐸皮尼

巴脫蒙派最
年少之畫家

，對於河川之描寫有特殊之詩意，在風景畫史上爲最有力之作家。此
外同傾向之作家爲多洛鎔 (Constant Troyon, 1810—65)、簡亞士，於
近代美術史各有相當之地位。

在十九世紀中葉，與平民主義的社會思潮平行，而以「農民表現」代替貴族的浪

米勒之藝術能與吾人以
味解人生極深之意義

漫主義藝術之畫家爲米勒。米勒之藝術能與吾人以味解
人生極深之意義，實爲近代藝術最偉大之人物，在美術

史上真永遠之光輝者也。故羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 亦曰：「近世有兩大藝術上之

近世兩大藝
術上之英雄

英雄，卽音樂上之貝得芬 (Beethoven) 與繪畫上之米勒。」米勒生於
農家，少習耕種，三十二歲方至巴黎習畫，一八三六年，復移居巴脫

蒙，返於野人之生活，而爲勞動之讚美者。所表現者與前述之諸家不同，多以人物爲

米勒一生研究
鄉野之生活

對象，但非顯赫之帝皇，非著鎧之軍人，非豔逸之美女，非幻空
之天使，而爲田園之農夫與夫拾穗汲水之田舍娘，使農民生活詩

米勒最偉大之作品
爲播種拾穗者晚鐘

化，彼一生研究鄉野之生活，窮迫之陋室，而不減其榮光。
其最偉大之代表作品有一組三種：一、「播種者」(The Sow

ars), 一、「拾穗者」(The Gleaners)、二、「晚鐘」(The Angelus)。[晚鐘]爲米勒三大名作最後之極品。「播種者」描寫農人持種子前赴工作之景象；「拾穗者」爲描寫農民收穫之結果；「晚鐘」描寫農民感謝神恩，實米勒畢生之極品而尤爲世所最景仰者。米勒表現自己之純朴與虔敬，而同時亦深願勞動之農民聞鐘聲而歸息；畫中表現終日勞動之男女，得神憫恤而稽首虔祈，此乃人道情誼之極品。人物背景爲一片原野，無山水明秀之點綴；蒼灰之天空，無巧雲幻變之奇彩；從朴素嚴肅中，感覺其偉大。龔弘一大師詠晚鐘歌曰：

大地沈沈落日眠

平墟漠漠晚煙殘

幽鳥不鳴暮色起

萬籟俱寂叢林寒

浩蕩颯風起天杪

搖曳鐘聲出塵表

絲絲靈響徹心絃

呦呦幽思凝冥杳

衆生病苦誰持抹

塵網顛倒泥塗汙

惟神憫恤敷大德

拯吾罪過成正覺

誓心稽首永皈依

瞑瞑入定陳虔祈

倏忽光明燭太虛

雲端髣髴天門披

莊嚴七寶迷氤氳

瑤華翠羽垂繽紛

浴靈光兮朝聖眞

拜手承神恩

仰天衢兮瞻慈雲

若現忽若隱

鐘聲沈暮天

神恩永存在

神之恩

大無外

此誠能洞澈米勒之心境者也。米勒以虔誠朴素之生命，表現血汗之人生，米勒亦

米勒以虔誠朴素之生命表現血汗之人生

偉大之詩人矣。雖然當時之法國人，極卑視米勒，而目爲

野蠻人，呼爲醜畫家；流俗之抗米勒，乃米勒先抗之也。

古典派也，浪漫派也，無不以榮華之史蹟及玄妙之神話動人者；米勒之作品，則明示其平民主義及勞動讚美主義之色彩，其爲世俗所驚異亦當然之境遇也。邇來批評家以米勒之畫，情緒深濃，多有列之於深密派者。深密派在十九世紀法國藝術論上，亦不多觀。王摩詰云：『畫中有詩』，深密派即以幽靜之技能，啟發詩人之情緒者也。

寫實主義與平民趣味

文化之流，刻不涇滯者也。浪漫主義，達於高潮，則衰頹之危機，漸釀於其中矣。因證實之精神，而引起自然主義之思想。自然主義之運動，不獨以美術爲限，一切思想皆息息相關，推其源，當歸之於法哲盧梭(Rousseau, 1712—1776)。盧氏唱返於自然之高調，實受十九世紀科學精神之洗禮，始成近代之自然主義。文學家左拉(Zola, 1840—1902)亦唱之。藝術方面因生極大之影響，而藝術上之自然主義以起，放棄神靈空漠之想像，專重直接自然之觀察，而鑿近代藝術之溝渠焉。

寫實主義
與高爾佩

同時以個性爲客觀之描寫，忠實地再現自然爲藝術之目的者乃寫實主義(Realism)之精神也。高爾佩(Gustave Courbet, 1819—1877)視前

代畫人之醉心於古典之莊麗與浪漫之甘美，不啻海市蜃樓；蓋畫時之堂宇，已成今日之夢境。高爾佩以如實再現之手段，廢滅過去之幻想，而成藝術上之偉業。

高爾佩
與米勒

藝術之創造，本係於時代精神與藝術生命之自由，時時改造，刻刻變化，余已再言之矣。惟其變化複雜，每每同一時代而派別不同，同一主義

而趣味各異，職是之故，高爾佩與米勒等雖同其時，而別其派，異其趣焉。吾人欲明寫實主義之意味，必先窺此創始者高爾佩之大格及其作品。

米勒哥羅之作品尚染浪漫派之氣分

米勒諸人之作品，尙染浪漫派之氣分，故美術批評家亦有目米勒哥羅爲浪漫派之風景畫家焉。至高爾佩乃以銳利之

筆，摧故壘而張新軍，在近代藝壇上，興起澈底之革命而開新紀元者也。

高爾佩爲其高貴之生命而鬪爭，以勇敢之人格，絕世之天才，推倒幻想頹廢派之犧牲一己之榮光爲奮鬥。惟其不可預測，故無目標，惟無目標，而自由不羈，

犧牲一己之榮光爲不可預測之奮鬥

成其偉大之創作矣。高爾佩日常家居，多呈露憤恨之怒容，其風采有如野獸，望之極似橫暴之軍人，然其心思與感情，纖細綿密不可幾及。其自負雖盛，而絕無粉飾之氣，故其作品亦與言行相同；其如燄之熱力，爲銳利而精密之實現。一面爲強烈之破壞者，一面爲偉大之創作家。自一八五〇年始，爲歐洲寫實主義之中心人物；已死繪畫之更生，高爾佩即以新血注入其血管之人也。然此使藝術新興之功臣，法蘭西人稱彼爲野獸畫家焉。

一八一九年，高爾佩誕生於法之北部奧南（Ornans）。彼受德國人之血脈，具莊嚴厚重之氣質，軀體亦堅實偉大，雙目炯炯異常人。十八歲時，即立志願為一創造時代之畫家，常自詡為「素描之王」；十九歲遂奮然赴巴黎，自恃其天才而為無師之研究。雖然，無論任何方面言之，與高爾佩以指導與啟發者，要皆盧佛爾宮之諸大師；其中尤使高爾佩愛好者為荷蘭之諸畫家。十七世紀之荷蘭畫家，咸能忠實描寫若輩所生活之時代景物，即此一端，更引起高爾佩之興味。彼明瞭藝術應為新時代擔負重要之使命；一八七四年企圖為荷蘭之旅行



高爾佩

，此則更可證實高爾佩此種心情與事實。

一八四八年政變以來，官僚空氣頓覺減少之法國美術界，乃絕無隔膜而承認高爾佩藝術之價值。但彼於巴黎活動之暇，時時滯留於故鄉奧南，與素朴之自然相親，且高爾佩護持其藝術之純朴不為沈滯性之氣所染，多畫風景，狩獵與農民。彼又將其家中之倉庫改成畫室，每日在其中製作，因此得以護持其藝術之純朴，不為

風靡當時法國畫壇之沈滯皮相空氣所染。其畫之清新，蓋亦為其趣味之所致也。在一

奧南之葬儀

九四九年之展覽會中，得佳評之「奧南之午後」與其一生代表作「奧南之葬儀」，即由此種趣味所表現者。

「奧南之葬儀」，將數十人物，畫作等身大之構圖。下葬之所，為廣漠之荒野，遠景為平岡相連之單調的自然所圍繞。送葬諸人，除死者至親似有傷感外，餘者皆漠不相關，站立其地。牧師之顏臉，亦毫無表情，一若自身之公務，翻開聖典即為完事。單調之自然，倦怠之儀式，無關心之表情及黯淡之色彩，由此類表現所生堅實之感，皆統一於高爾佩所特有之強固之性格。在極平淡而在極平淡而生氣橫溢之畫面，確有一種強有力之緊張，此乃高爾佩確有一種強有力之緊張。

在極平淡而生氣橫溢之畫面，確有一種強有力之緊張，此乃高爾佩確有一種強有力之緊張。

佩畫面上所通有之力；在「奧南之葬儀」，則所感尤覺特別強烈。相傳畫中諸人，均曾至高爾佩之畫室內爲其模特兒者。

「奧南之葬儀」而外，高爾佩之代表作品尚有兩幅，一爲「鑿石」，一爲「畫家鑿石與畫家之畫室」。見若輩不斷之工作，就引起作此畫之動機。「畫家之畫室」之畫幅上，

旁註 Allegorie reale，此乃總記高爾佩自身過去之七年中生活。在最初作風景畫之高爾佩之身旁，立一裸體的女子模特兒，左邊爲其摯友而與其藝術關係很密之詩人鮑德萊爾 (Baudelaire) 與思想家普魯東 (Pierre Joseph Proudhon, 1809—1865)，右方是曾飾其模特兒之牧師，農民及商人以至傭婦乞丐挖土者等。由此二畫之共同傾向，藉可推知高爾佩與當時社會運動之直接關係。在事實上，高爾佩對於帝政派原爲常懷反感之人，且又與社會思想家普魯東相親。但其始終爲一個畫家；高爾佩自身亦祇爲嘗試行平民生活之寫實。

「鑿石」與「畫家之畫室」，決非爲宣傳社會運動故意經營之作，在其自身亦祇爲試行平民生活之寫實而已。嚴格言之，高爾佩與社會思潮發生關係，全非出其意識；彼作畫之鵠的，僅出於標榜彼之寫實主義之藝術意識而已。

一八五五年，巴黎萬國博覽會開會之際，其時高爾佩所提出之多數作品，重要者全被拒絕，乃於會場左近，另借房屋，陳其作品，舉行個人展覽會，標號「個人展覽會」；大書「寫實主義者高爾佩之個人展覽會」；此驚人之創舉，令人敬佩其偉大之魄力。所謂個人展覽會，至今已成爲普通習慣矣，但在當時，實爲罕有之舉。高爾佩在其個人展覽會目錄之首，宣言以活的藝術爲目的。當其時，浪漫派之獅子特拉克羅亦極意讚揚此新興的後繼者。

高爾佩的
藝術論

高爾佩創寫實主義，嘗自言其透澈之主張，今抽繹其梗概，當亦讀者所喜者也。

「吾人所處之時代，不能因模仿古代而犧牲，諸美術館之名作，果能以何者啟示吾等？即於拉飛耳等畫而論，亦未見有何等偉大之創意啟發，而後繼者之一意奴隸，尤爲可厭。一般美術學校教師，皆以自己之畫派，拘束學子，尤爲可惡。故大藝術家在美術學校出身者甚少，蓋學校常多拘束也。藝術最貴重者爲獨創，其感情與精神，非特不爲過去之幻想所束縛，並不爲周圍規模所限制也。學校傳統之藝術，乃僞飾之藝術，能成畫匠而不能成偉大之天才者也。吾之藝術無

系統，又不組任何黨派，一惟吾內心生命最誠實之表現而已。以吾自身之官能，確定現在之所覺，將時代思想，表白於活的藝術之中，更憑篤實之眞理爲純粹之寫實主義。」

吾人讀高氏之言，可知其氣概不可一世也。寫實主義唯一之原則，乃排斥理想。此否定理想之總因，爲反對高談古代精神之古典主義及幻渺之浪漫主義以起，主張解放個性，以人間問題爲主位。故寫實主義之藝術又可稱爲平民藝術。其藝術家皆精透描寫視覺，極意排斥虛僞之形式。若輩以繪畫之成立，乃表形象也；故抽象之觀念，無存在之必要，不入繪畫之疆域。有人詰於高爾佩，以「安琪兒」爲畫題，高爾佩曰：「安琪兒余未之見也，何能杜撰？凡余所未親見之景象，余終不願繪之也。」

藝術創造之引導爲藝術人人格與自然之和諧

高爾佩視藝術上太虛之空想，有撲滅之必要。彼主張藝人自由發展個性，任憑各個創造，而藝術創造之引導，

則爲藝術人格與自然之和諧。故其言曰：「自然之美，必在美的觀照時，生起種種變態，方能成立。且藝術品所以能異於自然物象而有美的意義者，卽以其爲美的觀照所生起。故藝術表現，非但由自然界任取一美的對象與生命相結合而已，其間能相結合

之關係正多。因此藝人對於自然美之選擇取捨，亦無定理，不過要對於人格上之最真實最適宜者加以注意而已，此種取捨，實是美的肯定。」故高爾佩以為繪畫乃現實之藝術也。吾人觀高爾佩之言，又可知彼之所謂寫實，非淺薄之攝錄，乃直使藝人人格具象於自然也。高爾佩至五十歲，世人漸認識其藝術之真價，其作品始高懸於展覽會而受羣衆景仰。

從一八五八年以後，高爾佩與德國發生密切之關係；德意志之諸美術家對高爾佩表示親密與尊崇；此時高爾佩之名望，在法蘭西國內亦達於極頂矣。一八七〇年當局拒絕勳章。授以 Legion d' Honneur 勳章，但身為社會黨黨員之高爾佩，畢竟拒絕此種榮賞。

一八七一年，巴黎康妙恩(Commune) 革命政府成立，高爾佩參加革命，任美術委員會主席，發令毀去紀念拿破崙一世之文篤(Vandôme)柱，迨革命政府失敗，高爾佩遂亡命於瑞士之威維(Vevy)。一八七七年十二月三十一日，此寫實主義之大師，竟於孤寂之異鄉飲恨以沒。吁！悲慘之境遇，常為天才所遭際，不亦可歎也夫！雖然，今人對於高爾佩之藝術與人格，為不絕之贊歎，彼當亦含笑

與文篤柱

佩遂亡命於瑞士之威維(Vevy)。一八七七年十二月三十一日，此寫實主

於地下也。

高爾佩與米勒之不同

高爾佩好作田園與勞動者，米勒亦好畫田園與勞動者，然其精神則不同，成爲一極好之對照。米勒之於勞動者，具深刻之同情，因人生觀之閃爍，與自己之痛苦，觀勞動者，猶如聖潔之天使，在人間有無上之榮光，正如奇奧陀之描寫但丁，拉飛耳之繪聖母，有同一之情緒焉。高爾佩則不然，其視勞動之姿，不過一現象耳，乃其個人之觀照耳。故其藝術最崇真實，以藝術乃感真實而發生也。其作品之美在於自體，非傳達幻渺之神話與文學之寓意者也。彼所謂真實，決非抽象之觀念，亦非分析之知識，實由內心生命之實在所努力創造而得。其一生精神堅定，精力瀟灑，亦可於其自己畫像見之。

高爾佩於人體畫之描寫能使肉感深刻而生動

高爾佩於人體畫之描寫，能使肉感深刻而生動，緊張之感情作用，躍然畫帛；其風景之描寫，亦不涉詩趣

，能搜事物之實在性。觀其著名之風景畫「波」，可以證之。驚浪澎湃，滔滔不舍，其細密之觀察，乃能貫自然之生氣。以自己之純粹，表現自然之純粹，一掃過去之傳統與因襲；以偉大之人格，而顯其強韌之作品。近代藝術，啟示自然祕奧，亦高爾佩

創之也。

印象派之運動

生命，刻刻飛躍；實在，不絕流轉。藝術乃表現生命與實在者也。故時代藝術，是隨生命與實在而變化，常超越以前之傳統，而不斷的演進，此乃藝術思潮自然之進步，藝術史具有之價值亦在乎此。至藝術史之實質，亦即美術價值的演進之歷史，又歸諸自然。不待智者而知者也。高爾佩之名言曰：『歸諸自然。』泊乎印象派之畫家，乃更進一層而標語曰：『歸諸光線。』光之藝術，即產生於此言者也。

浪漫派的獅子特拉克隆與寫實派之大師高爾佩等，仍未能理解藝術之真精神，渠等所最尊敬者，僅為再現的藝術，理想化的藝術，歷史宗教勞動者，依舊是若輩之好題材。至光的神祕，大氣的幻變，以及吾人情緒上所生起之色調，均未能澈底感覺。泊乎曼奈(Edouard Manet, 1838—83)，始引起新的激

光的神祕
大氣的幻變

動，而站在新時代上創作新藝術的新生命。當其有所創發之時，世人但覺其膽大妄爲，爲之戰慄不安，但在曼奈則仍依其柔和而沈毅的態度，表現自己所信仰而自行其道；平凡而愚拙之世俗，沈溺於傳統之中，偶見曼奈心靈之發現，當然不免驚駭失色，而冷譏熱罵矣。曼奈最初傑作，爲「草上之餐」。一八六三年，「草上之餐」出品於沙龍，保守派之沙龍審查員，對於此畫，當然不歡迎，立予落選。當時沙龍擱棄之作品過多，拿破崙三世遂令集所有落選作品展覽於一室；曼奈之作，爲當世指斥尤甚。然青年畫家，受其感化，頗多激動。

一八六〇年以後，志同道合之青年畫家，常集於巴黎泊滴格拿司街（Batignolles）

印像派

之基礎

鳩薄（Guerhois）咖啡店，共同研究新派藝術，此實造成印像派之基礎。先以拉都（Henry Fantin Latour, 1836—1904）爲中心，惟其人作品尙不脫浪漫

與寫實之風，故不能完全代表印像派。其中堅有力分子爲曼奈、柯羅特、莫奈（Claude Monet, 1840—1926）、雷拿阿（Renoir, 1841—1919）、畢沙訶（Pissarro, 1830—1908）、塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）、西士萊（Sisley, 1839—99）、齊迦（Degas, 1834—1917）等。迄一八七四年舉行展覽會，漸以莫奈爲中心。其後遂有「印像派」之名稱

，亦有稱之爲泊滴格拿司派。與此派繪畫之動機與刺激者爲特拉克薩、高爾佩、魏拉士貴支、谷耶等之作品，而東方畫與以暗示尤多。原中國畫家與日本畫家對於物象觀察，咸爲縹逸的印象，其描法簡潔而有動機與刺激者。

草之第一個印象。曼奈、莫奈因普法之戰，避地荷蘭，偶見荷人收藏之東方畫，其逸

中國畫逸妙之符韻爲西洋人所未能多見

妙之神韻，歎爲西洋人所未能多見，遂大徹悟，高唱「走出人工畫室」，舍去室內之舊色，描寫充分之日光及其所

走出人工畫室

照映之事物。於是作畫之動機上，手法上，題材上，色彩上，觀念上，引起一大變化；從來偏重細部之描寫，而今乃趨重大體之印象，從來注重題

爲古代藝術與近代藝術之一大鴻溝

材與內容，而今注重色彩與光線之變化，而爲古代藝術與近代藝術之一大鴻溝焉。

印象派之創祖，當推曼奈。曼奈少年時，旅行海途中所見燦爛之色彩，實與以深刻之印象；歸巴黎乃專攻繪畫，其代表作「草上之餐」與「奧令比耶」(Olympia)均爲美術史上極著名之創作。其餘大師如畢莎訶、西士萊、竇迦、雷拿阿，均於印象派

的繪畫一文論列之，茲不贅。惟與曼奈並驅者，爲一九二六年十二月五日逝世之八十老翁莫奈。彼實爲印象主義風景畫家之第一人，亦爲風景畫史上轉移時代之偉人，故於下節專論之。

阿羅特·莫奈與印象派

在巴陂叢派以前之風景畫家，絕少在外光中直接作畫者，皆於畫室內憑素描草稿製作，甚或並素描之草稿而不用，單憑空虛之概念與思索。即巴陂叢派之風景畫家，雖直接於外光中作畫，但每當構圖之際，處置樹木亦如人物，任意更動其位置，仍以從來之『湊成的風景畫』方法爲習慣。雖然，自冷淡於構圖法之高爾佩出，任何截取自然之一角，乃爲真實之描寫矣。任意移動物象爲構圖之事，已漸無所聞。且高爾佩堅強之風景畫，因曼奈之後繼而更增其明朗；在曼奈觀察之下，足使寫實主義更進於澈底。

巴陂叢派之諸家，愛好芳汀白流之田野森林，然若輩對於室外寫生，但供準備之

印象派諸家作風景完全在野外描寫不再於室內修飾

用，至於安排全體之落成，仍在畫室工作。此種作法，即在高爾佩亦然。惟印象派之諸家，則完全在野外

色彩區分與日光所生之效果

前之許多作家所未覺察之色彩區分與日光所生之效果，乃漸成爲自然觀察之主要對象。在印象派諸家，對於自然之形骸，早已不生興

與形骸以生命

味，但與形骸以生命，使形骸表情之要素——色與光之效果——大受非常銳利之觀察。要而言之，寫實主義與印象主義之不同，是表現上之不同，

寫實主義與印象派主義不同

同時亦爲對象之不同。若輩所描寫者，已非樹木之範型，亦非水之代表，且又非固定之樹木，固定之水，而爲偶然間選擇之樹木或水

一瞬間之現象

之一瞬間的現象，是使樹木或水之所以有生氣的色光之效果，在風景畫之發達史上，開闢新時期之外光派之代表作家，爲莫奈；更

更無作家能如莫奈之善寫氣候

無作家能如莫奈之善於描寫氣候者矣。觀其所作之雪，而感寒冷，觀其日光，而覺溫暖。用輕微之筆觸，細描繚繞之枯枝，

使現一抹籠罩河邊之殘陽。寫晴天，則厚疊顏料，使成閃爍白晝之太陽。寫陰天，則



以平坦之筆觸，使現瀾漫濃重之濕氣。

莫奈與畢莎訶同客倫敦時，嘗自言「立於泰奈畫幅之前，常有種熱烈之情感激動。」

泰奈實為印象派之先驅者。泰

奈

泰奈實為印象派之先驅者

奈源出勞倫，勞倫之作

品早已發見印象派畫家之同一手法及光的互映。莫奈之色彩

分割，在特拉克窪之畫面上，已有顯明之痕跡。總之，吾人試將幾位先輩大師之名作，觀覽之下，即可明瞭莫奈之藝術，亦非突然而來者。莫奈亦嘗自言，上列諸家，咸光為畫之生氣所寄託無光畫即無眩耀之生氣

為彼榮光之先輩，導彼於光明之路者也。繪畫上色彩革命之事業，早有動機；至莫奈而大成。由此而知光為一

畫之生氣所寄托，無光，畫即無眩耀之生氣矣。而色調分割則為表現光的一種最合理方法。

莫奈以其素描之基本融和於毫端，明暗之調子咸藉其綜錯活躍之筆觸旋轉而外揚，陰翳部分之色彩，亦極濃厚光明。在莫奈以前之畫家絕少

在莫奈以前之畫家絕少注意反光者

，注意於反光者，蓋以陰翳而為黑暗，故多塗靛色，因靛色之

故而有慘澹不透明之現象。莫奈最初即發現此點，其畫面受光部與陰翳部同施以複雜之色調，而以分量之輕重別其明暗。其最習用之色調，而以分量之輕重別其明暗。其最習用之顏色為橙黃、紅、玫瑰紅。其明亮之畫面，

受光部與陰翳部同施以複雜之色調，而以分量之輕重別其明暗

使觀者一見頓覺有活躍生動之氣象，更於其風景畫上尤能感覺景色周圍大氣之變幻顛動。

造成大氣之色彩

造成大氣之色彩者，為日光。日光隨時間而變化，則大氣之彩

影者為日光

色亦必依時間而有差異。風景畫之作家，就不可不注意於時間之變

風景畫家不可不注意時間之變移與色彩之反映

移與色彩之反映。繪風景在求光的互映與融合。繪肖像或靜物，雖有其他精神上之抽象的意味，但繪畫上特殊

之趣味，還在色彩。色彩是依氣候而幻變，故莫奈對於氣候之變易最有複雜之感興。

莫奈對於氣候之變
易最有複雜之感興

要將氣候澈底表現之莫奈，終於從事連續製作 (Série) 之工作。彼竭力思將變幻不息之光的效果，羈留於同一畫因

連續製
作

之下。盛夏將終，莫奈一時感興，試作「積葉」(Haystack)；自初秋迄嚴冬，朝日所照，夕陽所映，雨所濡，雪所掩，依各時氣候之不同，共作十

初秋迄嚴冬早夕雨
雪之十餘幅積葉

餘幅「積葉」，「積葉」之後，畫「魯安伽藍」(Rouen Cathedral)。其次更畫「賽因河之白楊」，「泰姆士之霧」，「

威尼斯運河」，「睡蓮」等之連續製作。其中最能引人興味者，為「魯安伽藍」，一套共有數十幅之連續製作。當時莫奈借寓於魯安伽藍前門之對面，每日從窗戶間，專一凝視複雜萬狀之石骨，將石骨之複雜的表面，明滅

魯安伽藍與
睡蓮之連作

縮明滅之光的
作用澈底表現

之光的作用，為澈底之表現。此種澈底之表現，決不是平常之努力。

盧佛爾宮陳列魯
安伽藍有四幅

現在盧佛爾宮，陳列魯安伽藍有四幅，若能將莫奈分散世間之許多連續作品，陳列一堂，則其觀賞之興味又為如何耶？

即使單憑想像，亦覺其興味無窮。此種極真摯而不斷努力之結晶，脫卻一切外形的刺戟而純爲澈底的藝術所研究而得。十九世紀後半期畫壇之一——想使寫實派澈底極致——努力，就在乎斯。吾人認莫奈爲當時之代表作家，實爲極確當者。莫奈之嘗試，雖

莫奈始終堅守澈底純粹藝術之態度

然是分析的，實驗的，而始終堅守澈底純粹藝術之態度，始終未嘗爲任何其他技巧所誘惑，此亦可窺見此藝術家之毅力

。莫奈在晚年之連續製作「威尼斯」與「睡蓮」上面，似乎愈入色調美之表現。

有莫奈深沈之感覺，而有莫奈好奇之心情，而後有其勤奮與努力，使任何人皆能察得其特有的偉大；但能使吾人無涯感激，欽仰敬慕之原委，確在乎莫奈能藉藝術之

莫奈能藉藝術之永恆性使心靈之動力由有限而入於無限

永恆性，使心靈之動力由有限而入於無限。莫奈之新發見，給予藝術上之貢獻，不僅爲新創手法，與

打破系統之約束，實示吾人以藝術之新方面。在美的領域內開闢新境界，莫奈於幻變不息之自然中，用其熱情克制一切困難與煩悶，畫鄉村，清流，叢林，懸崖，咸爲其

複雜色彩之和諧即爲莫奈豐富想像之彈奏

純潔性靈之外溢。人言田野之神下降人世，而聆潺潺之泉聲，在莫奈之世界中，則更爲光輝。換言之，莫奈畫面之

美，不啻一首抒情詩；複雜色調之和諧，即爲莫奈豐富想像之彈奏。

與其謂莫奈之畫面是詩的，不如謂之是音樂的更覺切當。言此，常使畫家易起誤解，或者因之引起危機。但論莫奈之藝術時，不加以明析之解剖，殊覺曖昧太甚。難

藝術史上—
支生力軍

於明瞭。然其能表出內心之意欲，能表示感覺世界中之深致，在藝術史上實爲一支生力軍。雖然，莫奈之構圖與前人之技術，其間亦無懸

殊之差異。莫奈與前代畫家及近代畫家之關係，在其廣大之藝術境域中，實能凌駕一

莫奈以光線之振動爲描寫
自然界森羅萬象之中心

時，不同凡響。其以光線之振動爲描寫自然界森羅萬象之中心，故其藝術是繪畫的，是音樂的，是詩的，

是科學的，亦是哲學的。所謂繪畫的在於顏色，在於光輝燦爛之顏色；所謂音樂的，是在於筆觸上現出之韻律，與色調施用上富於節奏之意味；所謂詩的，是在於將一切景物投入光中，顯現十分自然之趣味；因其又用色調分割之手法，故又可稱爲科學的；而其又能不滯於物質形體，破除視官認識之迷惑，在感覺上更賦與精神上之意會，故又謂之哲學的。在莫奈如此可驚異之畫面上，任其用綜合法或分析法觀察之，皆須注意其特殊之天才，在各方面咸有一致之賦與，不是分裂的，而爲單一酌；但莫奈

之最高點，實根於其非凡之眼睛與深沈之感覺。

最近之主導傾向

十九世紀之末葉，印象主義已達於所願望之鵠的矣；而對於接踵而起之諸作家，如塞尚，高更 (Paul Gauguin, 1848—1905)，修刺 (Georges Seurat, 1859—91) 等之新嘗試，則給以『新印象派』或『後期印象派』之名稱，作為『便宜上』臨機應變之名稱。如許新時代之諸家，若以『印象派』之名稱加以總括，自為事實上所不可能者。在若輩之中，甚至有與印象派處於相反之立場之人。然若輩亦為法人，且為與法人相稱之修刺未能成為新時代之創祖，竟為其時代思想之犧牲者。三人之中，惟修刺未能成爲新時代之創祖，竟為其時代思想之犧牲者矣。

彼思將印象派之事業，從理論上為更進之建築，豈知適以此而阻礙自身之發展，親手將自己驅入無出路之絕地矣；但塞尚與高更卻成爲新時代之祖師，而塞尚與高更卻成爲新時代之祖師，而塞尚與高更卻成爲新時代之祖師，而塞尚與高更卻成爲新時代之祖師。

塞尚與高更却成爲新時代之祖師而關藝術史之新紀元

將自己驅入無出路之絕地矣；但塞尚與高更卻成爲新時代之祖師，而關藝術史之新紀元焉。

世稱「新興藝術之父」之保羅·塞尚，乃由莫奈而覺醒之作家。彼生平未爲流俗所染，並未學瑣屑規定之技巧，但憑自我而製作正直堅實之畫。雖繪一蘋果，亦用悠久之凝視，專心致志而後下筆。塞尚以有似粉刷牆壁之筆觸，畫成之畫面，則豈受人嘲笑而已，無論何時，常受迫害，終使其無人問津，而回至故鄉；但在不知不覺間，彼竟成藝術史上之支配者矣。

塞尚之藝術上其
主要之傾向有二

在塞尚之藝術上，其主要之傾向有二：一爲畫面上結構之「綜合統一」，一爲表現物體體積之「面的結構」。爲使綜合

綜合統一
面的結構

統一畫面計，則於物體之形態上，求視覺之統一，或將物體之配列，統一結構，或應用半鳥瞰之透視法，而其關於物體之面的結構，則其使

用光與色彩，極慘澹經營之致。在塞尚之畫面上，色彩所有機能，實爲極端複雜者。

色調之
映照

塞尚亦嘗自言，非素描，亦非體態，祇爲色調之映照，不當稱模特兒爲體態，應稱模特兒爲色調之推移云云。塞尚之畫，其色彩互有嚴密之關係，

色彩之效果亦即
爲空間之效果

色彩之效果，亦即爲空間之效果矣。此與捕捉物體外面現象之印象派，恰爲相反。彼思將物體之造形於內在之約束盡量表現

。其致力於統一畫面與結構物體之面，亦爲此目的而已。

雖然，塞尚爲創祖，將塞尚之構的，爲新的出發點，而開始製作之塞尚後繼者，又多不能謂已得塞尚之真意。可認爲塞尚正系之後繼者，惟安特勒陀刺一人而已。

可認爲塞尚正系之後繼者
惟安特勒陀刺一人而已

者，惟安特勒陀刺（André Derain）一人而已，彼爲從意

識上向塞尚的凝視物體而自然達到結論者。陀刺思欲藉面的對比之配置，在平坦之畫面上，顯出立體之感覺。而在立體派之諸畫家，則誤解塞尚之藝術，而爲硬定一種教義矣；將塞尚所謂「在自然界，一切皆以球體，圓錐體，圓柱體爲本而形成。」之言，憑己意而加以解釋，希圖將此種單純之形態，互相結連以表現物體之立體性也。

屬於立體派之作家中，最爲重要，而又居極其特殊位置者，爲巴羅·辟迦梭（Pablo Picasso, 1881）。彼爲西班牙之一天才，至巴黎後，始畫風俗畫，自從一九〇七年起，乃有立體派之傾向。初繪輪廓硬而銳，而形態乃極現單純化，凡物體，咸還元爲單純的幾何的形態。其時別有立體派之大人物雷琪·白拉克（Georges Braque）；與辟迦梭（Picasso）後與白拉克從不同之路，雖從不同之路前進，但得同一傾向之構的，於是前進而得同一傾向之構的。

從一九〇八年時起，二人之協力運動乃開端。立體

派之繪畫，在抽象的圖型化的畫面之一部分，輸入寫實之形體，與塞尚之畫風乃絕然分水矣。

繼塞尚而給現今畫壇以極大之影響之作家，為保羅·高更，其人與象徵主義之文

高更爲法蘭西畫家讀
余吳柳情調之代表者

學運動，曾有密切之關係。在他方面言之，爲法蘭西畫家讀美異鄉情調之代表者。特拉克薩與竇迦以來之南洋趣味

，在高更顯然有最濃厚之發露。從南洋自然景物之簡素情形與有色人種之皮色與服飾

高更探求畫面裝飾的效
果爲其製作之主要目的

，造成一種雅淨如織物一流之圖案。在高更，探求畫面的裝飾的效果，爲其製作之主要目的。將顏色平坦

使用而無光澤，使全體爲雅潔朴素之色調所支配。高更晚年在泰伊地(Tahiti)島之生

活，以貧困與病苦之窘促，彼曾計畫自殺，預備遁入山中，斃屍暴屍，而餓野獸。不

我們從那裏來我們是
什麼我們在那裏去

果，墮下山之後，產生許多巨作。其構想一變而純爲壁畫風。畫題曰「我們從那裏來？我們是什麼？我們往那裏

莎汶納
與高更

去？」(Don Venonsnous? Qu'esmes Nots? Ou Allonsnous) 一作，其作風與莎汶納先後映輝，假使稱莎汶納之畫爲寓意的，則高更此作，可名之爲

嚴格分類及過分側重之運動亂素
極易使誠心欣賞藝術者之惶惑

，極易使誠心欣賞藝術者之惶惑。愚以為現時講藝術應澈底精透，文藝作品不能如藥房中排列整齊之藥瓶，可以標類醫病。尤其是繪畫，最要者厥惟內在的認識美的本能，使在肉眼之外別具靈眼，俾對於偉大之藝術品或大自然可以自然感到美的激蕩，再於實際學畫之人更應避

免主義派別之災殃

情緒之反動上探求擴大心靈境界之補劑，此乃吾人所期望之目的。在實際學畫之人，更應避免主義、派別之災殃。

余決不信有人按其種主義可以繪畫，或恃某種概念可以彫刻。即使其人能自述其成功

之祕密，亦是其原有之天才，決非有何種依賴。藝術乃為實現畫家彫刻家之特種心靈活動，藝術思想，成功而後，

刻家之特種心靈活動
自有人發明一種新式之主義以概括之裝璜之。古來名家無不皆然。雖一派之興，實無一人可強同者。米勒與哥羅既不相類，畢莎詞與莫奈亦何嘗相同？從奇奧陀至佛朗·哈爾士，從梯湘至勞倫，從坡森至特拉克羅，八轉十羅，微妙瑰琦，更無一人相類，心靈活現，各自含英，決非某派所可概括某某畫家而系統之。若為嚴格之分類，則一人為一派或亦未能盡也。是篇所述，注意於帶有時代運動色彩者，只檢取若干顯著之

史實，俾讀者識其畫而略知其人；若言豐富而直接之判別，則俟吾此次去歐親觀作品之後。

康司坦堡爾

可紀念的一
八二四年

造成新紀元
的「秣草車」

凡是研究康司坦堡爾或是研究風景藝術的人，不要忘了西曆一八二四年康司坦堡爾在法國沙龍出品的「秣草車」(The Hay Wain)。「秣草車」是一幅油畫——是造成風景藝術史上一個新紀元的一幅油畫。

「秣草車」命法國
藝壇的影響

「秣草車」出世後，法國藝壇上所受的影響如何，不拘擁護或是反對康司坦堡爾的批評家，都曾下過論評，而同時對於泰奈 (Joseph Mallord William Turner, 1775—1851) 在法國藝壇上的影響也掀起一種批評的混戰；所以那時飛騰在空間的大名，只有康司坦堡爾與泰奈兩個。現代風景畫家，追慕這兩位前輩的很多。泰奈經羅斯金一番雄奇的頌讚之後，他的勢力在今日固然比康司坦堡爾為大，但是人們認識康司坦堡爾卻遠在泰奈之先。泰奈的潛在的美，在一八七〇年纔始迷醉了，流連於倫敦的莫奈 (Claude Monet, 1841—1926)；這時候距康司坦堡爾

的「秣草車」出品沙龍已有四十六年了。在這差不多半世紀的時期裏，畫家陶醉於康司坦堡爾最顯著的，有巴陂叢派的哥羅、盧梭、米勒、鐸皮尼、多洛鎔、笛亞士等一輩人；這輩人都是十九世紀前部的第一流作家，他們都具有獨特的心靈和天才，對於世界藝術有極大的影響。有人稱康司坦堡爾是他們藝術上之父，我們雖不敢確信，然而我們可相信康司坦堡爾至少給了他們重要的教訓。

曹河與華爾夫等的批評

法國批評家曹河 (Thore)，以為康司坦堡爾有莫大影響於法國藝術，並也說他曾鼓起一個近代威霸一切的畫派（巴陂叢派），所以他

稱康司坦堡爾為巴陂叢派的「起端」；但另一方面有許多批評家，像華爾夫 (Alberi

Wolf) 就是最顯著的一個，絕對不承認有這麼一回事。其實康司坦堡爾之影響於法國

藝術，以我看來，乃是折衷於這二個批評之間的。康司坦堡爾於一八二四年出品沙龍的作品共計三點，「秣草車」而外，還有兩張小幅的風景畫。他這次出品的確激起特

特拉克窪所

殊的趣味，法國藝壇的確受着猛烈的影響，這是毋庸疑議的。你看，

受的影響

特拉克窪從「秣草車」的「天然」「新鮮」和「明耀」上得着深刻的感

奮之後，竟使他在二星期內完全重作他已成的一張畫「西屋之虐殺」(Massacre of Seis)

。翌年，特拉克薩遊覽倫敦時候，還希望能夠多看些康司坦堡爾的作品。還有威廉·

白羅克東 (William Brockedon) 看了沙龍裏康司坦堡爾的畫，便寫一封信給他，說道：

白羅克東
的評語

『……你得從這封信裏尋出幾句關於你那在巴黎的畫的話，我昨晚

成一個新的法國風景畫派。有一般人承認你的感應真實，但卻在說你不是不小心；不過，無論如何，就你畫上的新鮮着想，雖然你的手段不必一定扼要，但你的旨趣是在產生『自然的摹倣』。下屆巴黎展覽會裏殆將塞滿着你的摹倣者，或自然派，與波明哈姆派 (Birmingham School) 對峙着了。我眼見一人引着另一人到你的畫前嘴裏這樣說：「請看這些一個英國人畫的畫，地上真像蓋着露水似的。」(見 C. R. Leslie 的康斯坦堡爾傳記，Memoirs of the life of Constable)

我摘出這段話來，是要證明康司坦堡爾在沙龍出品的效果。

現在要問的是「秣草車」究竟爲甚麼得震撼法國畫壇？究竟有些甚麼得開創風景藝術的新紀元？「秣草車」在今日我們的眼光評來，所得的按語，要是不說假話，一定是「太陳俗」，「太呆滯」，「太煩累」，好像康司坦堡爾的內容



生來便是
自然畫家

他生來便是個自然畫家。現今能够塗幾筆自然的人很多，但

康司坦堡爾在前世紀的前部能够打翻傳統的和學院派的慣例，而沈湎於自然，乃還是一樁勇敢的創舉。

皮蒙脫

康司坦堡爾有個朋友叫皮蒙脫 (Sir George Beaumont) 酷愛藝術，尤喜繪畫，然而他所謂愛好藝術，祇是懂得藝術這個名詞，他所謂繪畫，正如康司

僅僅研
究畫面

坦堡爾所說的「僅僅研究畫面而已」。『僅僅研究畫面而已』是康司坦堡爾對於當時一般法國畫家的評語，現在用之於皮蒙脫，只是因為他頗能代

表當時法國的一般畫家。

櫻色樹

皮蒙脫曾問康司坦堡爾道：

「你覺得畫面上布置「櫻色樹」難嗎？」

康司坦堡爾答道：

「不難，因為我的畫面上從不曾放過這樣東西。」

原來「櫻色樹」是常見於拘泥常法的學院派畫幅上的，皮蒙脫看慣了，鈔襲慣了，所以「櫻色樹」在他的畫裏也成爲一個牢不可破的慣例，殊不知櫻色樹也有蔥蘢青鬱的時節。

皮蒙脫爲了櫻色樹曾經把櫻色的 Cremona 琴概狀自然間一切顯露的彩色，他還介紹給康司坦堡爾，康司坦堡爾的回答便是把 Cremona 琴橫臥在芳菲的青草上。

反對流俗的自然觀法並非畫法

就上述看來，康司坦堡爾所抗拒不納的不是流俗的自然觀法，乃是流俗的畫法。渥本 (Sir William Orpen) 說：「康司

渥本的

坦堡爾以前沒有人把自然的光畫得他那麼真，他以後，自然的光暗的色影

評語

漸成自然風景畫家的先決問題了。」

皮蒙脫是勞倫 (Claude Lorraine) 與坡森 (Poussin) 最後的信徒；信從勞倫和坡森

雄華的

的人往往以爲風景畫一定要有雄華的 (或古典的) 風尚，並且也須循蹈幾種學院派的定律。其實勞倫的畫，除了古剎勝蹟以及經典人物不能生靈感

風尚

外，其餘的風景畫也同康司坦堡爾的速寫一樣直率，可愛和生動的。勞倫的天才還是勞倫的天才，他的傑作「迷惑了的城」(The Enchanted Castle)，從他那特殊還是天才的式樣上來說，迄今還沒有人勝過，可惜皮蒙脫學到的不是勞倫的天才，乃是勞倫的式樣與限制。

十七世紀荷蘭畫家的簡樸雅麗的風景畫沒曾引起皮蒙脫一輩的注意，華杜 (Watteau) 的天才，呂喀特·威爾孫 (Richard Wilson) 和更士樸羅 的一時絕作，也沒有和「雄華式樣的實行者」發生什麼關係。

十七十八兩世紀
的樸實的畫家

真的，這些畫家過於勇敢了，他們那堅毅的輻強不許他們和世俗攜手，他們只知創造他們心愛的繪畫，把玩他們自產的果實；可是這一個勇敢的抗拒給了他們不少肉體上的痛苦。威爾孫因為擯絕古鉢，在聲譽隆盛的時候，還窮困得不得不接受皇家美術院管理員的職務；更士樸羅若是單靠風景畫生活，便免不了飢寒的苦楚；康司坦堡爾若端賴賣畫養家活口，便免不了經濟窘迫的刺痛。

威爾孫，更士樸羅，郭仁司 (J. R. Cozens)——康司坦堡爾稱他為最偉大的風景畫家——等的事業雖然偉大，但於其同時代的人是沒有什麼影響的。在他們晚年的時

一羣以風景畫點綴
十九世紀的孩童。

候，英國產生一羣孩童——拿風景畫來點綴燦爛奪目的十九世紀的孩童：沃爾特·克洛姆 (Old Crane) 和乾姆士·華特 (James Ward) 在一七六九年上生了；泰奈和鳩汀 (Girtin) 在一七七五年上生了；翌年 一七七六年，康司坦堡爾 生了；鵝脫門 (Cochran) 在威爾孫死的一七八二年年上生了；鵝脫門 (Cochran) 在威爾孫死的一七八二年年上生了；彼得·斗·賓脫 (Peter de Wint) 在一七八四年上生了；還有短命的白寧吞 (Bonnington) 在一八〇一年上生了。這是多麼華美的一串名字呀！但這羣作家出世之初，因為社會上泥古的空氣太濃，英國風景藝術不會能夠立刻呈現絢爛的景象。一八二九年，鵝脫門 有封信裏說：『我的大孩子又在繼承我那慘酷的職業了。』啊啊！慘酷的職業，是嗎？

康司坦堡爾的藝術
不能影響本國人

康司坦堡爾同時代的英國人差不多都是不相上下的天才，康司坦堡爾 的事業當然很難影響到他們。泰奈，沃爾特，克洛姆，白寧吞，各自張展他們獨有的采識，玩弄他們心喜的攝影，對於康司坦堡爾 的吹息都不會介意過的。但是，在法國的情形便不同了。十九世紀初葉英國產生偉大作品的時候，法國還正迷醉於古典派的虛構哩。當時法國藝壇

在法國
前情形

好像受了一七八九年革命的驚駭似的，不敢再涉及『創作』，所以自此而流於古典的達維埃維（David, 1748—1826）操縱法國藝壇的全部，一切畫家不論在作風上材料上甚且在技巧上都要受他的節制的；

風景畫家對於他所貫注於歷史畫中的嚴重的遺風，在那三四十年間沒有人敢打破，雖然有人反對，也因力量薄弱，終於只可站在海濱看那狂濤的汎濫。堡爾·休忒（Paul

休忒等的
恥辱生活

Ennet），喬治·米克兒（George Michel）不是都有得意的鉅作嗎？可是他們的生涯恥辱極了。喬治·米克兒被人輕忽，被人誤解，更因其革命色彩太重，於一八一四年被拒絕出品於沙龍。

一八二四年法國正是
需要自然畫家的時期

一八二四年康司坦堡爾出品沙龍的時候，法國正是需

到處都有
風光山水

要大膽剛毅簡潔直率的自然畫家最成熟的時候，所以康司坦堡爾不自主地收了大好的成功。他畫的是他出身處薩福克（Suffolk）教區，並不是意大利殘零的勝跡。『光、風、山、水等等是處處有的』，這是康司坦堡爾的藝術所昭示我們的什麼。

這裏有個重要的分別，就是人們談起康司坦堡爾與自然的時候，好像自然是康司

坦堡爾所發見的，他們以為他以前沒有風景畫家注意到光的幻變與樹葉的波動；其實

康氏以前的畫家不
考慮自然的景象

不然，康司坦堡爾以前的風景畫家又何嘗不知道這些自然的景象，只是因為各種關係的牽制，他們不曾把這些景象「考

慮」罷了。皮蒙脫歡喜褐色樹並不是從「真」的方面着想的，祇從他習慣造成的「適

反對價俗
的構圖

意」上着想，康司坦堡爾不注意這適意，他絕對反對的便是價俗的「構圖」；所以康司坦堡爾的繪畫若從「新」字上來批評，新的是畫法，不

是自然的觀法。

繪畫講到結底，只不過是一種承上接下的技藝，它的習慣，雖然有時不免受權威

繪畫的根
據是常識

的限制和低廉藝人的把持的桎梏，但是它的根據總不外乎是常識。假定康司坦堡爾時候風景畫的古典的習慣是太拘束了，但這古典的習慣，對

於人類心理的某種事實和繪料性質的某種效力都具有相當的認識，否則就決不能存在的。泰奈不是與康司坦堡爾相等的一個精研自然的人嗎？他對於光的研究不是與康司坦堡爾一樣深進，一樣廣博，或許比較更合法度的嗎？但他歡喜古典的習慣，在理論上，如其不在實際上，他是接受褐色樹的一個人。但關於這一點，容有他們早年訓練

泰奈的
繪畫

的差別在。泰奈在未直接繪寫自然之先，乃是習於臨摹的，這步臨摹工作卻暗暗地給了他不少實惠的利益，這是我們從他的作品裏就看得出的。他對於「構圖的內存價值」（他把構圖當作記憶的捷徑。）與「繪料的內存價值」（他把繪料當作一種與描寫顯見事實毫無關係的藝術材料。）與「康司坦堡爾更有精銳的見解。我們若將他們兩人作品參互觀摩——例如泰奈的「溪渡」與康司坦堡爾的「秣草車」，泰奈所能引起我們的感應的，大半憑着他那藝術的手段；兩人雖於自然同有相等縝密的研究，但泰奈的布局，卻又精於康司坦堡爾，正好像兩個對於人生人性具有同等認識的戲曲著作家，而一個比較的熟悉劇場情形似的。我們若從繪畫的條件和畫與人的關係上來着想，那末，泰奈是一個比較優越的技藝家，一個比較優越的心理學家；因為他一方面襲用古典的習慣，一方面對於古典的習慣的心理上和技巧上的真實，卻又加以相當的注意，與皮蒙脫之斤斤於褐色樹的繩守，是截然兩件不同的事情。泰奈可以說是給古典的習慣以新生命的人。

泰奈給古典
習慣新生命

泰奈不能與康司
坦堡爾相較量

但是泰奈不是可以同康司坦堡爾相較量的人，康司坦堡爾只想完成他的「自然畫家」的心願，完成他欲提掣無量數的「

自然畫家」的心願，他的繪畫，勉強除了「滑脫洛橋」(The Opening of Wotankoo Bridge)外，不能如泰奈那樣有劇味，有理想。但是我們要知道，康司坦堡爾沒有震驚人的伎倆，他也不願震驚任何人；康司坦堡爾，我們平心而論，乃是個有天才而無神采的人。他曾說過「繪畫便是情感」；白萊克(Blake)看了他的「原野」(Hamstead Heath)，對他說道：「這並不是繪畫，簡直是靈感呢。」但康

真實的
傾向

司坦堡爾一定要反辯說道：「唔，我卻當他是繪畫的。」他的繪畫的傾向，最簡單的說，便是「真實」。這種傾向是貫徹於十九世紀藝壇的全部，並且它的特殊的目的，後來漸漸地更有規則地光大開展。我們若看康司坦堡爾以後的藝術運動——印象派，和直接從印象派蟬蛻出來的後期印象派，我們便不能不感到康司坦堡爾力量的偉大，眼光的高遠；像這些地方不是泰奈所可與他相提並論的。

康氏的
公話

在他中年的時候，因為當時庸頑的社會不能懂得他那對於自然的純愛，使他的生活困苦到不堪名狀；然而在他生活迫逼的疾苦中，未曾稍變他的初衷，雖然他也發過幾句忿話：

「我的藝術不拿筆做來獻媚於任何人，也不拿光滑來邀寵於任何人，更不拿卑賤

來取悅於任何人，一切毫無裨益的無謂的蠢動，我既完全不會做，怎叫我希望一般人愛好我的藝術呢？」

有一個美國婦人在英國國民美術館裏看了康司坦堡爾的「農場」(The Globe Farm

美國人與康氏的畫)之後，向他的兒子問道：「這張畫可曾震動你嗎？」「一點也不。」

他的兒子這樣回答了後，他們便默默地越過去了。這是史篤琪·亨杜笙 (Shurige Henderson) 的康司坦堡爾傳義的一段插話。這事於康司坦堡爾原無什麼關係，他本來沒有震動任何人的願望，他的願望，也可說是他的野心，只是想責成他自己替世界造成一個自然的畫家，除此而外，便沒有什麼是他所企圖的了。他爲了自然的畫家的實現，情願伸展他戰慄的雙手，慨然接受世人的冷嘲熱罵；他爲了自然的畫家的實現，情願袒露他纖弱的胸襟，熬忍那嚴酷的物質逼迫的刺痛。那兩個美國男女所要求的，不消說，是「新異的美」如鮑顧西列，佛蘭西司卡 (Piero della Francesca) 一輩所貢獻的，至於老老實實直爽爽表現如康司坦堡爾所貢獻的，恐怕在他們審美康氏的抗風絕俗的創舉的「光的抖動的表現」，「描寫日光閃射的采點」，「用調色刀塗出

勁勢與明耀」，這一類在當時駭得人家不敢開眼的抗風絕俗的創舉，差不多已成爲極平常的慣事了。

康氏繪畫喚起的情態

康司坦堡爾的繪畫能喚起我們的是沉思的情態，並不是狂喜的情態。他大膽的作品沒有哥羅那樣引人入勝的魔力，也沒有盧梭那樣的尊嚴；他很少選擇自然，凡他所見到的什麼，他便滿足了。

康氏身世述略

康司坦堡爾 (John Constable) 於一七七六年的七月十一日生在美國薩福克城的東潘郭爾脫 (East Bergholt)，歿於一八三七年。他的父親是個麵粉廠主，在弗萊福特 (Flatford) 和達特哈姆 (Dedham) 有兩座風車，在東潘郭爾脫也有

克童時期

兩座風車。康司坦堡爾是他第二個兒子，他兒童時候住在東潘郭爾脫，在一個小學校裏讀書；十八歲上畢業後，他便在東潘郭爾脫的廠裏襄助他的父親。這東潘郭爾脫後來做了他大多數畫的材料。

入皇家美術院

康司坦堡爾歡喜自然和藝術，全靠皮蒙脫的鼓勵，最初經皮蒙脫在他父親面前轉旌，才得到倫敦去學畫。在倫敦受了畫家發靈吞 (Joseph Tarington) 的鼓勵和影響，一七九九年，入皇家美術院。他在皇家美術院的第一張畫是「

最初作
肖像畫

張風景。但最初他是致力於肖像畫的，因為這肖像畫在當時算是一件最值錢的藝術事業；但他畫了些肖像畫和祭壇板畫之後，他便醉心於風景畫了。他歡喜達特哈姆的平野，那兒有流水，有垂楊，有枯木，有小柱，有瓦作。他在
八〇三年說：

作風景畫
的信心

「我現在確立一個信心，我一定要畫些好畫，對於後世要有價值的好畫；至於財，我倒是不想的。」

有預言
性的話

這些話是有預言性的，他深信他自己的作爲，藐視遺風，畫派，勢力，只知用他自己的眼睛來觀察自然，用他自己的手來描寫自然。

結
婚

他在一八一六年娶了瑪麗·昆克娜兒 (Maria Bicknell)。他與她在一八一一年上便發生戀愛，但以康司坦堡爾父親的反對，在五年之中，祇可在通信中表示彼此的人格與互信；他們的結婚對於康司坦堡爾一生的運命有很大的利益，而康司坦堡爾一生最大的打擊也算是他的妻在一八二八年

上死去了。

一生的
大打擊

哥羅

哥羅的兒童時期

哥羅 (Jean Baptiste Camille Corot) 是法國最初掃盡古典派典重常例的精神而一反於純粹自然的畫家中的一員健將。一七九六年生於巴黎，歿於一八七五年的二月二十三日。幼時在魯安 (Rouen) 城內的一個小學校裏讀書；那城中的一種潮溼的空氣和暗淡的天空，可說是哥羅一生的中和色調的起點。在這個學校裏面的孩子，從遠處來的居多，所以他們大半都有一個監護人看護着；哥羅的監護人是常歡喜到野處散步，而又是終日緘默沈靜的，所以哥羅每與他出去散步，談話的機會很少，但對於自然風景領略的機會卻很多。

學徒時期

哥羅在十六歲脫離了學校生活之後，便去做一家布商的學徒。在這學徒的時候，他常替主人出去賣布；有一次在一另商店的玻璃窗裏，看見一幅水彩畫，這是白寧吞 (Richard Paryes Bonington, 1802—38) 所作的。從此藝術興味本來濃厚的哥羅，就決意要做個畫家了。

白寧吞的水彩畫

初期繪畫生涯

他的繪畫生涯，最初是受教於米克龍(Michallon) (生平不詳)。米克龍死後，乃於一八二二年再從維都·柏丁(Victor Bertin, 1775—1825)學習

。維都·柏丁在當時是一位很著名的古典派風景畫家，法國政府因為愛好他和他的弟子的作品，便倡一種所謂風景畫的『羅馬新獎』，這新獎大半都為維都·柏丁的弟子所得，於是他們便視羅馬為他們藝術修養的大道。

旅行羅馬是一生的大轉機

哥羅在一八二六年，旅行羅馬，這是他一生的大轉機。他在羅馬和一個本國畫家阿麗格奈(Aigny, 1798—1871)結為好友。阿麗

格奈雖是一個古典派畫家，但對於自然的感覺，比他的同類要誠實的多；他的手法雖很剛強，但對於結構與瑣屑非常小心。哥羅受他的影響不少。哥羅最初的羅馬作品最

顯著的特質

顯著的特質，便是準確的描線，小心的結構，和瑣屑的嚴整；而他那色彩溫柔的皎潔與對於光和氣的感覺，在他同時代的畫家中是沒有人能和他相

旅行芳汀白流是從古典轉向自然的起點

並的。一八三〇年，他到芳汀白流(Fontainebleau)去旅行的時候，可說是他從古典主義改向自然主義去的起點；這

時候他歡喜用棕、綠、青灰、銀灰等色彩。因此他第二次重遊意大利時，他不到羅馬

而到威尼斯去了。

哥羅年紀已經五十一歲了，那時他的作畫生涯已有二十七年，他僅僅賣去一張畫五十一歲始，這也算可憐的了！當他賣出了這張畫，他的朋友向他慶賀，但是哥羅說：『賣出些畫雖是好的，但我個人的保藏從此破壞了。』

奇怪，現在化了累千萬金錢還爭購不到的哥羅作品，在當時竟會被人如此忽視。他自從一八二七年起，每次都在沙龍出品；他的作品，人家也不拜罵，也不讚許，只是等閒的忽略過去，這在一個畫家是比较他的死刑還難過。第一個注意他的畫的

詩人摩叟（Alfred de Musset），這是在一八三六年哥羅出品沙龍的時候。此後除了一八三七年和一八四七年上得到二個極好的批評為例

的敬賞。此外，觀衆及與論界，對於哥羅直未有所表示。他得到批評家和收藏家的整個注意的時候，是在他六十歲以後。

他一生的作品很多，自己非常愛惜，每每爲了賣出一畫，他總流下許多眼淚，他到臨死的時候，畫室裏還有一千多張完成

的作品。他最重要的名作有如下列：

臨死時還有一千多張完成的作品

六十歲以後得到極衆整個的注意

詩人摩叟的敬賞

風景名

作

「納尼 (Narni) 卽景」 「羅馬的郊外」 「意大利卽目」 「意大利風景之一」 「佛羅朗市附近的回憶」 「山林女神的舞蹈」 「諦洛

耳 (Tyrol) 的落日」 「瑪古色 (Marousy) 的回憶」 「晨曦」 「暮」 「月光」

「農歌」 「舟子」 「亞拉 (Aras) 附近」 「亞弗萊城 (Ville-d'Aray) 的回憶

」 「亞弗萊城之晨」 「林中路」 「山林女神之沐浴」 (這幅是沒有完成的，現

存美國波士頓美術館) 「池」 「漁家屋」 「奔流」 「曲樹」 「馬諦放屯 (Mortfontaine) 的回憶」

人物名

作

「哥羅有時也作人像畫，作風跡近十七世紀的諸畫家，尤其是荷蘭的魏梅 (Vermeer of Delft, 1632—75)。此項作品最著名的有：「讀者」 「藍

衣婦」 「春」

繪畫的

詩人

「哥羅是「繪畫的詩人」，他的藝術最偉大的精神所在，就是能實寫自然及人生的美妙，清超雅麗，意趣微妙，有象徵的美。

關於作畫方面，哥羅說：「繪畫的第一件事是略稿，次則節錯，再次則色彩。這三種手續齊備後，便可開始作畫了。」他又說 (這可說是他的

繪畫畫

等

繪畫哲學）：

「作者所體驗的，多是真實的，無論在那種對象之前，我們常爲某種美所感動；那末，如其我們要把那個對象移到畫上去，我們決不可放棄我們第一個的情感，我們應該把那個情感很誠實地表現出來。至於對象究爲何物，我們可以不管；我們所要注意的，是對無論何物的第一個印象。我們真實感覺到的，總是真實的。」

遮弗司
的評語

遮弗司 (Tavog) 在藝術思想 (Art Thoughts) 一書中論及哥羅說：

「哥羅是一個非物質主義者，他的作品儉於用色。他所常用的是棕色，慘白色，銀灰色等，而又常以紫紅色作籠罩，所以他畫中的花草，好像處於帷帳之中一樣。這是他的特點。他是『詩人』，他的藝術是以呼吸自然之美而釀成的偉大東西；他的作品，常能免去批評家的素垢尋癢，因爲他那意境，能使人靜賞而忘卻指摘。實言之，他不是就景物而臨摹的，他的胸目中自有他的圖畫在。他的精神，有汎神的傾向，因爲那作品所表現的陰晴濃淡各種不同的美，似有不可思議的神韻……自然借圖畫之力，在哥羅

自然借哥羅的圖畫
才知道自己的美

的作品中，方才知道她自己的美。」

哥羅的享樂自然

哥羅每日早晨三句鐘起身，那時太陽尙未發光，他就跑到野外去，四方八面帶着藝術眼光去探索，東方魚白，尤其是他所注意的，直到午時，他纔回家，在床上休憩了一回，仔細把他所看到的和感到的什麼，再迴味一回，

哥羅的太陽

等到太陽將下山，他再出去，直至天色昏黑才回家。那時太陽雖去，但哥羅腦中的太陽——他靈魂上的太陽——他藝術上的太陽——開始升起來了。『呵！好呀！我的畫完成了。』哥羅常常會這樣喊叫起來的。

機械的同時也是流動的作家

畫家可分爲二羣：一羣是我們所欽慕的，一羣是我們可從他們那裏領略到濃厚趣味。有時這二羣畫家可合併爲一，哥羅就是這類的人物。因爲哥羅一方面是個機械的作家，另一方面他還是一個很流動的作家。他所選擇的對象都是清高的，幽密的，甚至神祕的；他是愛晨光而不喜午旭，愛僻靜而不喜煩囂的一個人。

藝術最後的目的與哥羅一生的努力

藝術最後的目的，在於安慰；哥羅一生努力的精神也便在於這一點。別前畫家，均希望人家拿最高價值來買他們的作品，因此他們爲迎合人家起見，拚命在博社會歡心方面用心，所成作品，類皆『買

哥羅的作風便是他的「人格」

「易作」；對於表現個人的性格，卻置諸不問。哥羅則不然，他的作風，便是他的「人格」；他的技巧也是極級的。無論在他的古典主義時代，或在自然主義時代，他終絕少摹倣他人的地方，全是出諸他個人的獨創精神。

哥羅自從他父母沒後，他是一個自謀給養的人，是一個被自然激動的人。他只顧單身很寂寞地作畫，絕沒有平常畫家所希望的願望。他終身不娶妻，也不會戀愛過一次。他待朋友很忠實，但朋友不去接近他，他也能很快樂地過他寂寞的生活。晚年作

哥羅的日常生活

品得到高價的時候，貧窶的朋友，很多得到他的濡潤。他能唱歌，但不唱給別人聽，只在作畫的時候唱給他自己聽。他是很歡喜吸煙的。出外

生平沒吃過雞

時穿一件黑衣，在家穿一件藍色的畫衣，戴上一頂農夫的帽子。當他七十一歲時，有一次畫家宴會，人家請他吃雞，他竟堅決的拒絕了；他生平沒嘗過雞味，所以他「不願在他一生潔白的身上，留下一點奢侈的惡習」。這也可以看出這位藝術家樸素無華的襟懷了。

哥羅的紀念碑

哥羅死後，他的朋友替他造一塊碑，碑上刻了哥羅的頭像，頭上站一隻正在唱歌的百靈鳥，表示哥羅和盧梭 (Theodore Rousseau) 的比較，因

爲哥羅自己曾說：「盧梭是一隻鷹，我是一隻在暗淡天氣的高雲中唱歌的百靈鳥。」



