

文目

一 印象主義的繪畫

二 後期印象主義

1 引論

2 杜米——後期印象主義的先驅者

3 塞尚——新興藝術之父

4 塞尚的一生

5 梵高——狂的天才

6 高更——原始作風的創建者

7 高更和塞尚

8 瑪蒂斯——野獸派之濫觴

9 立體派

10 表現派

11 未來派

三 輝司萊

印象主義的繪畫

曼奈的「酒肆」和米雷士的「奧飛利亞」

印象主義的繪畫究竟是甚麼？我們只消把曼奈(Manno) 1838—83 在死的前一年所作的「酒肆」和米雷士(Milais, 1829—96) 的「奧飛利亞」(Ophele)比較一下，便可以得到一部份的解釋。

這兩張畫對於單獨物象，有個截然不同的處置。米雷士先把樹葉、花架和枝幹等一件一件分頭觀看，然後再一件一件移到畫幅上，所以他的畫好像是斷續加湊而成的；曼奈則不然，他那「酒肆」上面的許多酒瓶，我們望去都是一個一個同時發生着關係，

同時觀

全體是一個總合，並不是增加而成的積體。換句話說，印象主義是「同時觀看」的結果，先拉飛耳主義是「斷續觀看」的結果。「同時觀看」，是

斷續觀

把自然整個兒的全部觀看；「斷續觀看」，是把自然分開來一件一件觀看。譬如我們閒游郊野舉頭第一眼瞧去時，只見豐草綠縹，佳木蔥蘢，這第一眼便是所謂把自然整個兒的全部觀看；等到我們要仔細看那單獨物象的時候，我們

的視點便移到單獨物象上去了。簡單說來，就是印象主義的繪畫，全幅祇有一個視點

兩種不同觀察
宇宙的方法

，而先拉飛耳主義的繪畫，則每一個單獨物象有一個不同的視點。這兩種繪畫，代表了兩種不同的觀察宇宙的方法。但是兩種方法，

都不是錯的，不過先拉飛耳主義着重在細部分，而印象主義着重在全部罷了。

這樣寬泛的觀看自然乃是印象主義一部分的原素，但也不是一個新發明，以前魏

拉士貴支 (Velazquez, 1599—1660) 畫人像人羣已就採用這樣的方法了；等到輝司萊

(Whistler, 1834—1903) 漫塗 (他們實在不是印象主義的嫡派，雖然與印象主義有

很重要的關係。) 在早年作品裏也暴露這寬泛的作風，不過這種作風至多算得光大了

一種傳風，算不得新創了什麼東西；但是印象主義後期的色調的發展，那全然是一個

創造。我們知道，自從鐸皮尼 (Daubigny, 1817—78) 以後，一切進步的畫家，沒有一個

不竭力研究自然界渾色的正確，特拉克羅便是

特拉克羅是一個分析色彩畫
家中的一個很可注意的前輩

一個不竭力研究自然界渾色的正確，特拉克羅便是一個分析色彩畫家中的一個很可注意的前輩：他

曾把兩個村童的面部陰影研究過，他說一個黃色臉的呈現着紫色的陰影，紅色臉的呈

現着綠色的陰影。他又在巴黎看見黑色和黃色的兩輛自動車，他看到黑色的一輛上映

着紫色而外，還現着一種紫的補色；他並且發見渾色的充分光輝必須要賴補色來佐助方能獲得。但是，他的此項研究沒有完全成功，完全成功是到了後世才做到的。

十九世紀是一個科學世紀，光學的智識也增進了不少，法國科學家趙夫勒爾（*Ch. Breuil*）的關於色彩的著書出世了以後，一般青年畫家都領領地拿來研討，結果，他們知道色彩並非是簡易的事體，乃是一種很複雜煩瑣的學問。譬如草色是綠的，但遠遠的一座綠草蓋滿了的山，我

印象派畫家對自然的態度及其色調的概觀

地方色彩

們望去並不是綠色，却是青色；這是因為那綠色是我們臨近草時看到的色彩，那就是草在密近區域內呈現的色彩，這叫做『地方色彩』。我們遠眺

空氣色彩

的綠草，它的地方色彩，受了空氣阻擋的原故，所以呈現着青色，像這樣的青色，叫做『空氣色彩』。還有地方色彩受着日光映射的時候，要呈現所謂『光照色彩』；譬如高山積雪的地方色彩是白色，但經日光照射之後，便呈現明朗的紫銅色，這便是一個好例。

光照色彩

補色

因此，風景畫家們要再現自然界的渾色時，他們就不但應注意地方色彩，並且也得注意空氣色彩，光照色彩，甚至於補色。印象主義運動後期

畫中的主要角色是「光」

內的畫家有個很緊要的發見，就是他們知道在無論甚麼陰影裏總現着光的補色，曼奈說：「畫中的主要角色是光」。這句話的深意概括了

上述的那些色彩。

當時畫家這般地切心研究色彩，結果，他們的色彩和技巧當然起了變化。幾百年來，西洋繪畫是把紅，青，黃三種原色做基礎的，到了這時候，畫家們根據科學，都知道這三種彩色是顏料的原色，並不是光的原色；又從分光器和光線分析學方面探得白色的光包含了虹的一切色彩，就是日光光帶的七色。他們知道光的原色是綠，橙紅和青紫。他們又知道黃色是顏料的原色，是光的第二色（或次色），因為黃光可由綠和橙紅兩種色光合成。另一方面，綠色是光的原色，但是顏料的第二色，因為綠色可由黃和青兩種彩色渾併而成的。諸似此類的種種發見把他們從來的色彩觀念革新了。

虹的色調

。最後印象派的畫家認定繪寫日光的真切色彩，應該使用構成日光色彩的顏料，換言之，就是應該使用虹的色調，這在他們是繪寫日光真切色彩的

宇宙間一切自然經過空氣和光線調攝之後決不再有任何黑色的存在

惟一門路。他們完全否認黑色，以為宇宙間一切自然經過空氣和光線調攝之後，決不再

有黑色的存在，宇宙間最暗的色彩是藍，暗綠和濃紫等；他們也不用棕色。他們的色調只有些與太陽光帶的七色最相近的藍，青，綠，黃，橙，紅，紫等顏料。

上面述了印象派對自然的態度及其色調的梗概，現在我們要說到它的技巧上去了。印象派雖然採用日光光帶的各種彩色，但是他們在使用的時候是絕少渾合的，我們知道凡是畫水彩畫的時候，顏色愈渾雜，則色彩的鮮明愈減少，在油畫上也是一樣的。印象派的畫家在色調方面竭力避免彩色的渾雜，他們只把醇正的彩色用小筆觸加上畫布，要是畫第二色或第三色的時候，他們也不混併兩種或三種顏料，只是把許多醇正彩色的筆觸並置在一起，使它們在遠遠看去的觀照裏自行渾合，形成作者所願望的色彩感應，這普通便叫做視覺上的渾合。視覺上渾合的目的，只在求色彩的鮮明。普通紅與綠兩種顏料渾合成一種遲鈍的灰色，印象主義的畫家依照這個方法，用黃和豔紫的小筆觸點染畫幅，使遠遠望去成爲一種明快的灰色；又如表現棕色的時候，他們並不用棕色顏料，只把綠，紅，黃三種彩色的小筆觸並置在一起，使成明快的棕色，因爲那三種彩色的小筆觸的聯合，以光的關係，自能生出一種抖動，這抖動裏所含着的光輝爲普通顏料所不能及到的。這是好像在把顏料當作彩色

視覺上的
的渾合

的光使用似的。

分割法

這種技巧有種種不同的名稱，有人叫它『分割法』，因為它那色彩的
第二色和第三色的色調分割成爲這色調的成分。有人叫它『點描法』，因
爲色彩是一點一點加上畫幅的。有人叫它『光彩派』，因為這種畫法最重
要的目的是在表現光的色彩，同時又要不失光的光輝和抖動。最後這一個

點描法

光彩派

名稱，着重了那股新派畫家的新現象，要算這三個名稱中最適當的一個。

認定色彩
的態度

印象派以前的畫家大都從黑與白的立場上來認定色彩，所以他們要是
達到灰色的時候，他們必須要問這灰色還是暗灰還是明灰，這灰色和黑
與白相近與否等等問題；至於印象派畫家所取的態度就完全不同，他們
要問的是這灰色還是青灰還是綠灰，還是紫灰還是赤灰，簡單的說，他們要問的不在
於明與暗，乃在於這灰色和太陽光帶的那一種色彩最爲相近。

陰影裏並不是沒有光乃是別
具性質別具價值的一種光

我在前面已經提過，印象派畫家以爲陰影裏並
不是沒有光，乃是別具性質別具價值的一種光，他
們苦心研究自然界陰影的真色彩，他們畢竟探得了寫實主義領域內無人知道的最後一

埋土壤。

印象主義繪畫的
二個基本綱領

領：

現在我們總括起來說，印象主義的繪畫有下面二個基本綱

- 一，把自然整個兒全部觀看的『同時觀看』來代替把自然一件一件分頭觀看的『斷續觀看』；
- 二，把基礎築於太陽光帶色彩的明暗法來代替基礎築於黑與白的明暗法。

上述的那種技巧，却不是一個人所發明的，乃是許多人畢生研究出來的，這許多

把印象主義的繪畫在理論上實際上實際上都達
於平等境界的莫奈推畢沙阿莫奈雷拿阿

人之中，能够努力把印象主義的繪畫
在理論上實際上都湊於完善境界的，

又要算畢沙阿 (Camille Pissarro, 1830—1903) 莫奈 (Claude Monet, 1840—1926) 和雷拿阿 (Auguste Renoir, 1841—1919) 三人了。至於曼奈和輝司萊，我在前面已經提過，他們實在算不得印象主義的嫡派，尤其是輝司萊，他在十九世紀藝壇上是佔有獨特位置的，他同印象派發生關係最初最可注意的，就是在二八六三年沙龍落選作品展覽會

裏面。那時李格羅 (Legros) , 拉都 (Latour) , 哈毘尼 (Harpignies) , 雷拿阿 , 曼奈 , 莫奈 等都在內，所以互相認識了。但是輝司萊那樣倔強的人，怎樣肯附和人家的熱鬧，他是要墾種他自己的園地的；曼奈也是在這個展覽會裏結識了那般新派畫家，他同莫奈因為姓名差不多相同的原故，尤其莫逆。但是他算不得印象派的畫家，實在是寫實主義的畫家；他受着畢莎訶，莫奈，雷拿阿等所發揚的新色彩觀念的影響，是在沙

曼奈在印像主義未成立以前他已經是一位很努力的革新畫家了

龍落選作品展覽會舉行後十年：那時他一生事業差不多要結束了。不過我們應牢牢記着

，就是他在印象主義的繪畫未成立或者還沒有夢想到的時候，他已經是一位很努力的革新畫家了。

畢莎訶

畢莎訶生在丹麥屬西印度的聖

通馬司島上，二十五歲上跟了雙親

遷到巴黎。他最初是哥羅的弟子，早年的作風和色彩露出哥羅的影響，而題材和構圖露出米

畢 莎 訶



勵的影響。他在印象派畫家中年齡最長，比曼奈長二歲，他一生的精神奮發是不斷的。
畢莎詞虛 熱烈研究，後起的隊裏，要是發見了甚麼新的真理，他情願很虛心地獻
心研究 遜地傾聽他們的理論。他早期的作品，因為住宅臨近普法戰爭的火線，

一八七一年畢莎
詞在倫敦遇莫奈

都被普軍損壞了。據說他早年時候，就很努力於色調的分割。
一八七一年在倫敦遇着莫奈，他們看見了泰奈的後期作品，於

是對於他們自己的色彩觀念，有了確實的信仰，從此在畫幅上更有勇氣，畫來也更明
朗了。

莫奈

莫奈比畢莎詞小十歲，生在巴黎，他的父親是巴黎的一個商人，少年
時候住在黑浮 (Havre) 跟着海景畫家白定 (Eugene Boudin, 1825—98) 學畫

，他繪畫的基礎，便在這時候粗粗打定。後來他到阿爾仇里亞 (Algiers) 去服務軍役，
軍役結束後，回到巴黎，入格里葉 (Gleyre) 畫室研究繪畫和雷拿阿西士萊兩個同學結
成沈澆。他早期的繪畫頗像白定和哥羅，因為他雖然師事過古頑陳腐的格里葉，可是
最初受着巴波畫派諸畫家的薰染也不少。

雷拿阿生於法國南部的李瑪琪 (Tignes)，他的父親是這地方的小本經營的成衣

雷拿阿

匠，他在十三歲上就自營生活，替人家在陶器上描圖，他那富有裝飾趣味的藝術上，我們多少可以找出這個職業的痕跡來。他後來積得些錢，便到巴黎跟着格里葉學畫，當時同學沒一個不在風景畫上騁馳，雷拿阿却獨自歡喜作人像畫，所以他在他的同學中要算是作人像畫的第一人。

雷 拿 阿



西士萊

西士萊(1839—99)生於巴黎，父母是英國人，他繪畫的發展和莫奈相同，他的畫也和莫奈頗相彷彿。

這是印象派的幾個中堅分子早年作畫的一個概況。至於他們的後期作品，差不多都不出乎前面說過的兩個綱領的圈域。我們可以說，這一般藝人對於一八七〇年以前的繪畫是深致不滿的，不過當他們感到不滿的時候，一方面自知他們的繪畫缺乏了自己的意向，一方面對於怎樣能

印像派對一八七〇年
以前的繪畫深致不滿

够獲得更大的光顯和真實，却還不能發現什麼方法。

這個方法是發見於畢沙訶和莫奈從倫敦看見了泰奈的畫回到巴黎之後，他們奮心戮力，終究從這個方法上驅出了一個新運動。不過講到這個新運動，我們不必過於褒譽泰奈的勢力，這個運動真正的先驅者乃是特拉克隆，至於畢沙訶和莫奈看見泰奈的畫，不過像吃了一服興奮劑，促他們加緊完成了這個運動罷了。

印象派第一次

公開的顯露

印象派第一次公開展覽會是在一八七四年巴黎克班辛路 (Boulevard des Capucines) 奈達 (Nadar) 的家裏。內中的出品大半是一八

六三年沙龍落選畫家的作品，其中尤以曼奈的為最顯著，所以曼奈被一般人認為這個新運動的首領。當時這展覽會引起社會上不少指摘，但是無論社會上指摘如何，這般自信力很強的藝人是收了大好的結果。

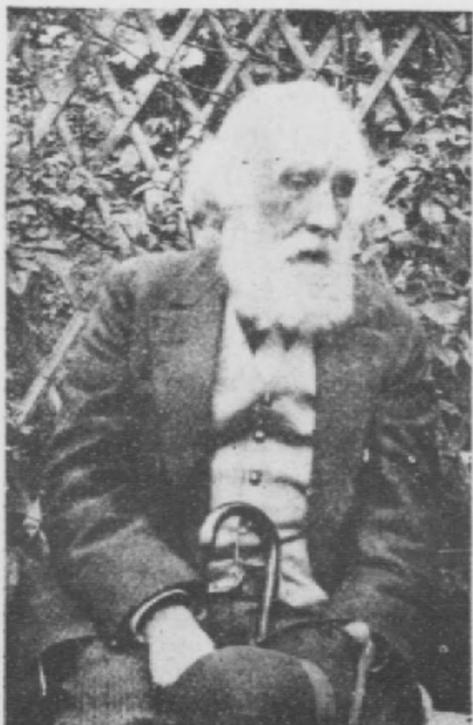
實 迹

這個展覽會裏寶迦 (Edgar Hilaire Germain Degas, 1834—1917) 也有出

品，他的「舞蹈課業」掀起了觀衆大大的注意。他是完全不承受印象主義的原則的，他和曼奈是朋友，加入這個展覽會也只因這個友誼關係。他生於巴黎，父親是銀行家，最初和高爾佩，曼奈一樣，也是學法律的；一八五五年，進了美術學校

，同時又跟着盜格爾的弟子拉馬壽(Tarnotne)研究。他一生可說是沉湎於古典的傳風，對於盜格爾非常崇拜，對於霍爾拜(Holbein)，克洛脫(Clouet)也很景慕，他曾臨摹過他們的作品。一八五六年，他遊意大利，住了二年，研究文藝復興期內一切作家的作品，回到巴黎後，他便從事於歷史畫。就在這個時候，他結識了曼奈，經曼奈的介紹，又結識了畢莎訶，莫奈，雷拿阿和其他許多人；

資 迦 像



印象派畫家常常聚集於
伯滴格拿司街的咖啡店

這輩人常常聚集於伯滴格拿司(Batignolles)街的Guerbois

咖啡店裏，縱談藝術上的各種目的和理想等問題，伯滴格拿司竟成了他們社交的中心點了，所以他們也有過伯滴格拿司派的譚號。資迦處於新勢力繚繞當中，也就一變歷史畫而描寫現實生活了。他平素愛好描寫活動，所以在現實生活方面首先在跑馬場裏抉擇題材，他並且也歡喜畫那正在工作的洗衣婦，咖啡店和戲場內的種種景象，他雖然頗有些輕世傲人的氣度，但實際上却是浸淫於城市生活

的一個藝術家。他的素描，在同時代中是很少能和他較量的。他那現實生活的作品上，依仗着線條的地方很多。他同輝司萊一樣，所受東方影響也很深。

寶迦研究舞
踏畫二十年

普法休戰後，寶迦專心研究舞踏畫，他於此項繪畫足足花了二十年苦工夫，他能够世界聞名亦即憑藉這項作品。我們在他這項作品裏可以看出他是一個非妥協的寫實主義者，他通常暗示我們的不是從觀客立場上見到的那舞臺上舞踏的魔力和幻術，他却從舞臺背後去揭示這巧飾的舞踏魔窟中的勞動和訓練，他剝卸舞女們華麗的外觀，使我們知道她們並不是可羨慕的年輕天人，實際上她們是平凡的，苦悶的，操勞的女子——常常是中年的女子。

他畫上的美不在於模特兒的纖麗，乃在於光線，布局和描線，後來連色彩，觀象的真實，和意匠的裝飾趣味也都是他藏美的所在。一八七九年以後，他作派司脫爾（粉畫）的時候，比作油畫的時候爲多了。他後期的派司脫爾，都採用光影派的分光色彩，於是在他那熟練的描線和裝飾的意匠上面更加上了光輝閃閃的虹的彩色的美了。「舞女」（見本書附圖）可說是他的這個作風的一張絕好的代表作品；在這張畫裏他丟了輕傲的氣概，公然以第一流舞女的魔術示人了。

隱士的
生活

一八八六年，他儻然營那隱士的生活，不願賣畫，就是蒐集家要看看也常被拒絕了。然而他的名望却一天大似一天，他的畫價竟漲到駭人聽聞的一萬七千四百的地步。在他死以前，本來售二十金鎊的一張舞女畫，竟以一萬七千四百金鎊賣給了一個美國人。但是高做成性的竇迦，對於讚揚和抨擊都取同樣的輕蔑態度，所以一直到死，他沒有接受過什麼榮譽。

莫奈畫價
的騰貴

再說莫奈，他在一九二六年才死，也曾親見自己畫價的騰貴，曾經以四個金鎊賣出的畫，後來在美國及其他地方增至數千金鎊，他精心於描寫日光下的風景，他的畫的調子，在他以前任何畫家都沒有那樣高的。「松樹」便是這個作風成熟時候的一個很好的例子；在這張畫裏把閃光的色彩用斷續的筆觸按置到畫布上面，暗示光的顫動，而在它那富有裝飾趣味的布局上，我們又可以看出他也會受着東方構圖上的影響。

莫奈在一個景象的許
多不同的光下作畫

光始終是莫奈風景畫中的「主要角色」。爲要捉住刺那間光的景象，他每天每季有一定研究的時候。自從一八八〇年以後，他在一個景象的許多不同的光下作畫，他在清晨擋着許多畫布坐了馬車

出去，正天的作畫，每隔一晌時間，因為光變了，他就更換一幅布，所以，他有許多畫的題材是同一的，而光與色彩是不同的。此類作品最有名的是：「積稿」，「白楊樹」，「魯安伽藍」(Bonan Cathedral)「滑脫露橋」和「睡蓮」等畫。最後一張的「睡蓮」取景於格浮特小鎮(Giverny)上他自己的的一個臨河的花園，這花園裏如鏡般的河水上，漂浮着潔白的蓮花和柳影，於一九二六年，他就在這個園裏逝世的。當舉行葬儀的時候，送喪的有許多誠樸的村人，知名的畫家和他的老友歐戰時法國老虎總理克里蒙梭(Clemenceau)等。因為莫奈臨死遺言，是不要人家一句話，也不要一朵花，所以從喪家到墓地，沒有人發一句話，大家只是默默地流淚，其中尤以年高龍鍾的虎里蒙梭嗚咽得最厲害，大約是頗有感觸吧！

嚴格的根據科學把「分割派」的繪畫作更進一步的研究的，最主要的是兩個青年

作家：修刺(Georges Serrát, 1859—91)和薛涅克(Paul Signac, 1868—)。

新印象
主義

修刺對於構圖與色彩頗有些靈才，可惜很早便死了，否則在現代藝壇上定占一席重要位置。薛涅克二十一歲時，就倡言視覺上的光比實在的光為強烈。「色調

的分割』在他們兩人的作品裏是一個牢不可破的規律。除此二人外，還有格勞士（G. van der Edmond Cross, 1856—1910）和現在還活着的比利時畫家梵·拉撒爾（J. van Rysselberg）也是這個繪畫運動的中堅份子。這種繪畫可說是從科學上打出的印象主義的新發展，通常叫做新印象主義。

後期印象主義

一 引論

現今歐洲最有勢力的一派繪畫，英文叫做 Post-Impressionism，日本人譯爲「後期印象主義」。Post-Impressionism 一字是英國的畫家藝術批評家勞琪·佛萊 (Roger Fry) 提出的。但這派繪畫裏面，還有許多大同小異的區別；並且這名字在英法兩國的用法也不同。英國的藝術批評家是取廣義的用法，是指塞尚 (Paul Cézanne, 1839—1906) 以後所產生的一切藝術運動而言，所以一九一二年十月到十二月在倫敦舉行第二次後期印象派展覽會，陳列法俄等國受着塞尚等影響的畫家底作品，連立體派等也概括在內。法國的藝術批評家的用法便是狹義的，但指塞尚高更 (Paul Gauguin, 1848—1903) 梵高 (Vincent Van Gogh, 1853—90) 三人的畫法，以及受着他們感化的畫家像瑪蒂斯 (Henri Matisse, 1869—) 、洛梭 (Henri Rousseau, 1845—1910) 以及早年的辟迦梭 (Pablo Picasso, 1881—) 一班人的畫法。至於後期兩個字的含意就是說在印象派以後，或爲印

象主義更進一步的發展，或為印象派的一種反動。

對於一切計畫都極熱烈，這是法國的一種國民性。在印象派以後的一切畫派更顯着這種性質。這性質又分兩個方向：一是向着更熱烈的「光輝」，一是向着更熱烈的「單純化」。因前者而產生新印象派，因後者而產生後期印象派。但後期印象派諸家並不是從理智上企圖單純化，只是純真地表白他們自己，以致他們的畫，也變成單純化。注重客觀的描寫物象的外面時，畫家為物象的複雜外觀所束縛，他那畫象就不形單純化了。反之，注重主觀的表白，愈能突進於物象內的生命，愈能將自己的情感韻

後期印象派起
源的三個大家

律地裝飾地單純地表白出來。大家推尊做後期印象派起源的三個大家——塞尚、梵高、高更——的作品上表現形式的單純和綜合，純

是當然的結果，決不是從造作得來。塞尚一生作畫不知勞苦，純是一片天真。有人告訴他說：「高更很喜歡你的畫，並在那裏摹倣你。」他便生氣說：「他懂得我的畫嗎？他不過是學中國式的人物，那裏是作畫。」這是何等天真的人，他並不要人家來讚賞他的。梵高是發狂自殺的。高更雖然不是狂人，但他也很熱烈，依生來的本能，真實表白自己，獨自到野人島上和野人過一生。他們純是依生來的本能，真實地表

白自己，沒有一點做作。什麼新畫法不新畫法，他們都不覺得，所以並沒有一定的理論，也沒有團體的組織像英國的先拉飛耳派和意大利的未來派那樣。

藝術等的藝術，對於注重主觀是相同，綜合的裝飾的用形、線和色彩也相同；要總舉這樣的精神，方法來說，自必有個概括的名稱。後期印象派的名詞雖有些曖昧，但和這樣的需要也還合適，所以有存在的價值。現在要問後期印象派究竟是什麼？便可以說：這是用綜合的，裝飾的方法來表現自己的一種藝術的概括名稱。凡有這樣傾向的作家也都可以稱他做後期印象派。

後期印象派是十九世紀科學發達的反動

以上說明後期印象主義的名稱，也可以知道後期印象主義的性質。這種新藝術完全是十九世紀科學發達的一種反動。我們知道，歐洲的繪畫，從奇奧陀(Giotto, 1266—1337)到十九世紀，都是注重

寫實主義之破產

客觀的描寫物象的外部。十九世紀的末葉，科學的範圍更擴大了，並且侵入了藝術的境界，因此藝術的基本觀念也經過了一番自覺的評判，就演出一番根本的大變動。它最簡單的原因有兩種：第一，因寫實主義之破產。自從照相機發明之後，可以攝取一切自然物象的原樣，再也用不上畫家來描寫那物象的外觀

作畫不僅是模倣物象的外形

，因此畫家就自覺畫家不是照相機，作畫並不是僅僅模倣物象的外形。第二，因受東方藝術之影響。自從印象派風靡一時以後，畫家

東方藝術之影響

專憑藉其新色彩學，在再現方面極度做工夫；到了新印象派，更要想調和科學和美術，畫面上充滿着機械的形式，要說再現色彩的光輝和顫動

繪畫到了新印象派便成了一種科學專業

學的束縛，沒有自由的餘地麼？繪畫到了新印象派，便成了一種極複雜的科學專業，使人精神生起怠倦；同時中國

的文人畫日本的浮世畫到了藝術所應該注意的

了他們，他們就起了主觀傾向的大動機。所以塞尚和高更和梵高那些畫家在這時代裏卻不約而同的持着反對機械式的態

減少現象事實

度。他們以為繪畫不是科學，是藝術；其重要不在客觀的描寫，卻在注重主觀的表白。所以美術所應該注意的是概念而非外形，概念之能圓滿地表

由自然與科學的桎梏中解放出來

現出來，則又賴乎減少現象的事實。認定了這種新方向，美術乃得由自然與科學的桎梏中解放出來。

後期印象派畫

家們相同之處

「後期印象派的那些畫家，表面上雖是不同，但在不同的裏面可以找出幾處相同的地方。最重要的便是注重主觀的表白，使客觀的描寫退在從屬的地位。美術的對象是實在的全部，這原不容說，但並不單靠着感覺上現象的觀照便能滿足，必定也像哲學一般，探求那實在的底蘊，明白顯露才算盡了他們的責任。不過哲學還是憑着理智去探求，只得着個抽象的解釋，美術便依據直觀，能夠有具體的表示——這是他使人心

笑術依據直觀能夠有具體的表示不

醉的地方。所以美術的構成雖離不開感覺，卻不是感覺上的效果便可以概括他的全部，另一方面還有種哲學般的任務存在着。……塞尚等那些畫家，只覺得那一瞬間便

外觀的奧處自有他恆在的不因時間改變的特質

改變的現象，決不是美術製作的動機。外觀的奧處，自有它永恆的——不會因時候地方改變的——特質和永恆

的秩序，這是畫家必定要明白表示出來的。但是我們對於外象的接觸只靠着感覺，那永恆的特質和秩序，又怎會從感覺上理會得呢？克實的說一句，這都不過

人格的反映

是我們人格的反映罷了。感覺上的實在除去一種印象而外，同時用我們精

神的解釋，就有一種精神的意義。從表面看來，很像那精神的意義是外象本來就有，

什麼特質秩序都只是自己對於外象的一種精神解釋

其實還是自己的精神依着外象生起來的。所以什麼特質和秩序，都只是自己對於外象的一種精神的解釋。

說到精神，它那發動便依着個人含有的那種統一的形式，——就是平常所說的人格。只須精神上允許那樣的發動，不覺得它有甚齷齪，便是承認它可以做我們人格的一部分。所以用美術的態度去探求實在的奧蘊，能將它具象表白，究竟不自己人格的具象表白。進一層說，那種具象竟是我們自己創造的。

具象是我們自己創造的一個新實在

個新實在。』這段說話很能闡明後期印象派的意義。英國的藝術批評家 Olive Bell 也替後期印象派下了個定義說：「選

後期印象派的一個定義

擇題材是單憑着自己內心的真理，選擇形式也祇用表現那真理所必須的，這樣便是後期印象派。』O. Lewis Hind 更有詳細的解說：「藝術

後期印象派的一役解說

的極致並不是美，乃是表現；美是後來所必然生起的。——藝術不是美，卻是表現。他常是裝飾的，感情的，並且也能得至大的知解的。

藝術不是美，卻是表現

便像那雅典的神殿與施克斯達斯的僧伽藍，都於感情以外還有許多的知解。藝術是超越感情的，從極微迄無盡藏都是一種人格的表現。凡

凡是能純誠表現自我的
就得指示出萬象的美

是能純誠表現自我的，就得指示出萬象的美。便是一切醜惡的影陰裏，也有意味至深之美潛伏着。因為真正

醜早就不會存在的。我們所見的一切成爲我們所賦與的。能夠探求物象內面的意義，

真的藝
術家

將自我的情感韻律的裝飾的表現出來，便是真的藝術家。倘若單描寫一些外形，只能算做畫工。就是技巧很精密的也只算是畫工。後期印象派之父

心靈的
意義

塞尚，是個藝術家，他的作品是全部注重心靈的意義。藝術家是人人所樂道的；畫工是人人所鄙棄的。後期印象派的創始者塞尚、梵高和高更都是

後期印象派
的又一解說

真的藝術家。』Charles Marriot 也對於後期印象派有一節解釋：『後期印象派是追隨印象派而起的一種運動，不是再現肉眼的印象，是表

表白對於事物
的心靈概念

白對於事物的心靈概念。塞尚、梵高、高更幾位畫家的畫面，他們固然是各有各的特點，但是對於表白心靈的概念這一點，是不約而

同的。』這些說法，大都能够將後期印象派的意義解釋清楚。但是後期印象派之運動實在太複雜，包括的範圍也太廣，決不能拿幾句話來確定它。我們只好將後期印象派的幾位主要人物以及由後期印象派所影響而產生的各派繪畫約略介紹出來，也自會明

白它的梗概。

二 杜米——後期印象主義的先驅者

現代藝術本反印象主義的精神所發生

現代藝術上的一切新運動，都可以說是本着反印象主義 (Anti-Impressionism) 的精神發生出來。印象主義是種感覺的

印象主義分析依時而變化的色相

寫實主義，主張詳細分析依時而變化的色相的光線和空氣；他們注意方法，依賴視覺，可說是那時科學世界觀的產物。到了

十九世紀末葉，那樣的世界漸漸搖動了。對實在內面的憧憬最初注重表白的就是杜

杜米在沒有印象派以前就有反印象主義的傾向

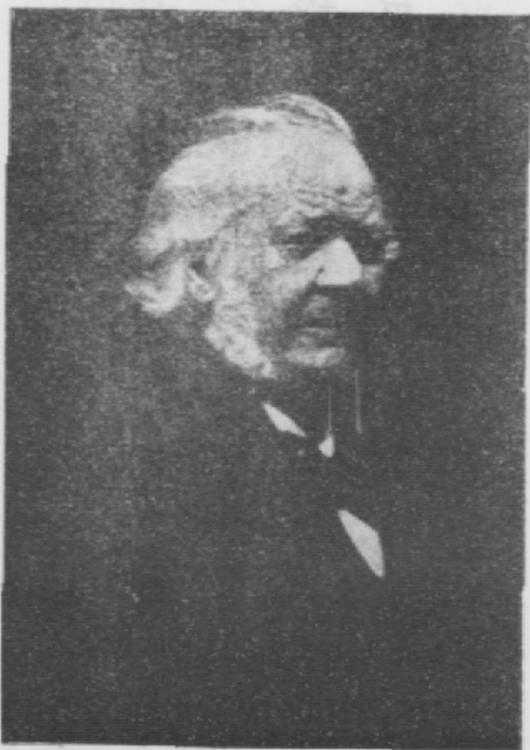
米 (Honoré Daubigny, 1808—70)。杜米的作品上，在印象派未成立以前，就有反印象主義的傾向。現代新美術

運動，是後期印象派所引起的，後期印象派的根源在杜米，所以我們現在應該從這個先驅者說起。

杜米生於西曆一八〇八年，死於一八七九年。他的父親是個挨硝子的職工，他幼時極富詩才。他本來是個諷刺畫家，石版師；一八四八年他加入了競技會以後，就隨

醉於油繪，他自己覺得他的前途有絕大的希望。他在畫布上常常先描了黑線，再塗上顯明而帶着熱情的單純的琥珀色的調子，有一種不可思議的生氣，在色彩中透露出來。有時也像荷蘭名匠那樣歡喜從幽暗中射出薄弱的光明來，不過他的團塊的明顯，線條的單純，不是荷蘭的古大家所能夢想到的。他在一八五一年的沙龍纔有二

杜 米



點出品入選，一八六一年出品一張「洗濯女」就引起世人的注目。到了六九年又出品一張「藝術家之愛好」以及水彩畫「裁判官」與「醫師」二點，當時審查員在新聞紙

自谷耶以後從來沒有像杜米作品那樣純樸

上讚揚他說：『自谷耶(Goya, 1746—1828)以後，從來沒有像杜米的作品那樣純樸無疵。』不幸杜米四十二歲就有

眼病，過了十年就完全失明了。他的畫友盧梭(Theodore Rousseau, 1812—67) 鐸皮尼(Daubigny, 1817—78) 高爾佩(Gustave Courbet, 1819—77) 亞羅(Corot, 1796—1875)

都很重情誼地幫助他晚年的生活。

杜米歷次在沙龍的出品，是他二十五年間不續的研究所得的結晶，顯出他那多樣的題材，複雜的性格底油繪，不幸後來多散失在英德美各國去了。各國藝壇對於他的作品，都有極鄭重的評判，他富於幻想力，他那辛辣的諷刺畫，能夠洞觀時代精神無餘，所以他就多警呼、虐殺、辯護和評判一類的畫題。他那「裁判」一幅，描寫法庭的處置不當，表現那忿激的精神，他畫中的活力是非常充分的。他描寫他朋友鐸皮尼的肖像，以銳利的觀察力極度表現他的智慧。

杜米的繪畫非外象的再現是表現心靈的概念

杜米對於瑣碎的部分和支離的色彩是省略不注意的；杜米的繪畫不是一切外象的再現，他是要表現心靈的

概念。

杜米在十九世紀的前半紀，他已經有勇氣掃除畫幅上一切的虛飾的技巧，而表白他獨自的思想。他那簡潔的手法，有彫塑的作風；他那時候就明白藝術是從內部生命向外部的發展，所以於「色」「形」方面注意單純化的要求。他要預料到歐洲藝壇必有一番有趣味的新方面開闢出來，後期印象派的運動實在是杜米所預定的。

三 塞尚——新興藝術之父

印象主義最早最有力的反動派

印象主義之父」的是塞尚。但是他會與印象派畫家一同生活過，

一八七四年和印象派的畫家莫奈(Monet, 1840—1926)等出品在一個展覽會裏，所以常被入當做印象派的一人；其實也不過與莫奈，畢莎訶(Pissarro, 1830—1903)等友誼情深罷了，與他們的立場是迥然不同的。第一，塞尚是個法國南部的人，而印象派諸家莫奈是一生爲着物體的表面，可以說大都是法國北部的人，他們的性格根本就不忙塞尚是一生爲着實質的忙，同，所以莫奈等是一生爲着物體的表面忙，塞尚是

永恆的
真實

一生爲着物體的實質忙。第二，塞尚雖然接受過印象派的色彩理論，但是實際上並不曾採用那陸離的日光七色。第三，印象派畫家最注重的是瞬間的光的感應，而塞尚則注重永恆的真實。塞尚自己說過：「我要使印象主義成爲堅實的，且耐久的，像古作家的藝術那樣。」所以莫奈畢莎訶的風景畫裏祇看見蒙着日光的花草，而塞尚的風景畫便是那自然自身堅實的根

自然自身堅
實的表白

表白。

但是，塞尚和莫奈、畢沙訶以及古大家應該再精確明晰地闡明其間的差別。塞尚愛敬畢沙訶和莫奈，尤其是他們初期的作品，能給他以觀照自然的幫助，發見物體的

綜合法

新色彩，但他並不跟着他們去下分析的工夫，他是常常守着他的綜合法；

觀察事物，都僅注目於大部份，削除繁瑣雜碎。他想捉住自然物象給他最

非單純化不能顯其堅實

初的印象，非單純化不能顯其堅實。後來這種傾向更甚，幾乎一切事物在他的畫面上都變成圓柱形圓錐形的體積。一八七三年以後多用這

圓柱形圓錐形的體積

種手法製作巨大的創作，幾乎使人看了要恍惚着說塞尚染了古典毒了。但他是與古典派大師盎格爾 (Ingres, 1780—1867) 是絕然不同的

保持物體的圓味

，在他二人之間，僅有一點可以說是相同的，就是「想得到一個完美的形式，而保持物體的圓味。」一個物象，人們常會看見他的細微部分，

不去注意他的特徵；塞尚卻常留意這種物象特殊的地方。他畫的樹葉，僅是一堆一堆的；人物的面目，也只現一個提要，他畫他父親的肖像和他的自畫像，都是這樣的。

我們在塞尚的色彩裏，可以窺見我們這位偉大的藝術家的藝術的特色，和他的人

格的光輝來。說到他畫面上的光暗這一點，他畫像，用純硃紅繪鼻尖上的受光底色彩，已達到最高度了。說塞尙已經超過了威尼斯派底色彩，更覺切實。因為他陰影

尙 塞



部份的色彩——不單是光的——還依着色調的明暗而起變化；一般印象派畫家，固然也絲毫沒有疑惑地看到這點，但他們的對比，不過產生絢爛的光輝，而忽略了固有的調子，忽略了體積，被他們所把持的只是縹緲的煙雲，草上的朝露。而塞尙的獨到處則在把捉固有色調和因光而起的濃淡，這就是他所要畫的。他和威尼斯的畫家一般，不重素描，而重色彩；物形和顏色緊貼着是不可分解的。從塞尙的筆觸的運用和色調

的堅實，可以感到物體的實相的存在。他有一次對人說：「沒有什麼叫做外線、模型；存在的東西，僅是色的互相照映罷了。」

色的互相映照

所以我們可稱他是一

個色彩畫家，有確切的觀照力，他比威尼斯的畫家更跨進了百步，給我們一個色彩的新發見。

塞 尚

印象派畫家排斥光中物體的「固有色」，以柯羅特·莫奈為尤甚

莫奈忠實描寫自然界瞬間幻變的色彩

；這位作家的忠實處，則在他描寫自然界瞬間幻變的色彩，在他的作品上是不易搜到一點有恆久性的。塞尚卻與他不同

，他在自然界中捉得更着實的實在，他以為光固然能夠使物體的顏色起變化，卻不能消滅它。反言之，物體的顏色是常在的。但這點確也是他一生從事繪畫最難解決的問



題。當太陽的光線射到某物體上面與它固有的色調相混合，並不會使顏色更加濃厚。所以顏色的光澤，決不能同自然界太陽的光同視。絢爛的虹彩，透過三稜鏡看去，卻變成白光，然在畫家如混合多種顏色，結果得到的是一種灰黑色。因此，在歐洲畫壇上有一個時期，畫家爲欲避免這種顏色融和後而起的灰黑色就把二種原色互相排列在畫布上求一種間色。這種手法成爲印象派的風格後，傳到西士萊（Alfred Sisley, 1839—99）、薛涅克（Paul Signac, 1861—）的手中，遂釀成所謂新印象派的一支流。

繪畫上的色階不能如自然界那樣瀾漫無窮

畫家在繪畫上得到的色階，實是細微之至，決不能如同在自然界那樣瀾漫無窮。懸掛在室內壁間的畫幅上最亮的白色，試拿來和那因受陽光而反射的白色，作一比較，便顯出相差懸殊。然這種比較的差異雖大遠，探求光的色彩的優秀畫家如莫奈確實也得到了驚人的成功。同時也有許多拙劣的畫家因此沈淪，以爲只要畫面上錯雜着黃色和藍色，便認爲表現光的效果的一種便利方法，真是可笑得很。

塞尚既覺察了這些玄奧，而他於作畫表現光與物體的時候卻不把固有的色調完全犧牲掉，要藉此決斷一種若何濃淡才適於表出一種若何體積的面，而體積的面，乃藉

濼積的面乃藉筆觸在不同色彩的部分上旋轉而顯出

筆觸在不同色彩的部分上旋轉而顯出。塞尙既忠實於光度，同時色調亦極堅實，白檯布上面如有玫瑰色和

藍色顯在他的眼前，他就大膽地把這三種色使用出來，光明雪亮的黃色，綠青色的某

塞尙對自然界的觀察算得最澈底而有強

子，和面頰上的硃色，他都大膽使用的。色調既實在，又很光亮顯耀。塞尙對自然界的觀察，實算得最澈底而有強

方的，絕不是隨便依樣。他曾爲了分析色素和處置適當的色調，有過很深的探索，也曾試用筆觸以探得物體外形的意味；但是他在藝術上鑽研愈深切，他感得色調的追求愈覺困難起來。他工作漸漸地慢起來了，手法也漸漸地整齊起來了。一八七〇年以前的作品，到一八八〇年以後乃一變而爲輕快的。塞尙操縱自如地用他的手法，還是在他的晚年哩。

事實上加以裝飾的富麗

疊堆着，很像毛織的地毯那樣，色彩豐富而有深味；他在事實上加以裝飾的富麗，事實上是顯而易見的。因爲他明白要表現光除了顏色是

沒有更好的方法，他追求這種真理直逼威尼斯的畫家的光明的赫羅。但我們也不要太

素描的深淺
也有光輝

固執着塞尚的所有僅是色彩。黑白二色組成的素描的深淺多少也是有光輝的。畫家沒有施用色彩以前，就應把這種深淺作一度研究，即使那畫家喜用灰色，對於玫瑰紅、青色、綠色的特性，也應該辨別辨別；陰影下面的色彩，究竟是否常是灰色或黑色？塞尚在他的陰影部份，卻能保持着他的真實的色調，草綠的陰影，依舊是草綠；而他用的真實的深度和真實的色度不致破壞物體的外形和畫面的和諧，這不能不說是他特有的偉大。

調子太灰，太保守中間性的畫面，濃淡雖然仍舊顯明，不過給人們的印象終不免熱烈而豐富

陷於貧弱虛浮。在塞尚的藝術上是決看不到這種調子貧弱的毛病，他的調子是非常熱烈而豐富的。我們有過經驗，知道悉力求光輝，卻也易發生不調和的危險；畫家使他的畫面調和，便用平淡的調子比使用聲響的調子容易許多。

塞尚決不能把二種沒有適當的調和顏色放在一起

。但塞尚適與此相反，他用的調子是酷熱而常能達極適當的富麗。雷拿阿說：「塞尚決不能把二種沒有適

當的調和顏色放在一起。」

並且，用顏色來表現陽光，塞尚還能達到一種異常和諧的境界。光的顏色和物體

上各種色彩相融和，而給以適當的統一，所有物體上面的固有顏色調，亦必因之而起

塞尚對於莫奈常有敬愛的表示

一種意味相同的變更。這是莫奈最大的發見，對於塞尚是有極度的感動，使他對於莫奈常有一種敬愛的表示，像談話時間說

到莫奈他就會把帽子脫下來。但是他對於印象派所不能表示滿意的地方，就是對於莫

塞尚不滿意於畫派畫家極端趨於畫光線的色彩

奈，也是同樣；塞尚是不滿意於他們極端趨於畫光線的色彩那件事，他是要顧到固有的色調而不加以排斥；他

一件優秀華美的作品是又真實而又有強大的感動力的

以為一件優秀華美而實重的作品，是又真實而又有強大的感動力的。所以他也屢次被那熱情的畫家如

卜道萊架 (Timoneste, 1518—94)、魯班士 (Rubens, 1577—1640) 和特拉克薩 (Delacroix, 1798—1863) 等感化，晚年尤甚。

塞尚出品一八七七年展覽會那年，他的朋友畢莎訶對他說：『如不用三原色和由三原色混合的間色，寧可永不作畫。』畢莎訶不但要排斥使用黑色和深灰色，連各種

塞尚與印象派畫家家用色之不同

赭色都一概不用；塞尚雖是個追求有光彩的畫面的作家，卻並不是這樣極端地持着僅有原色的調色板。他的畫箱裏面依舊有

藉，和深黑，用這些色調，繪那長圓的梨子或是糖菓碟，顯出種種有變化的適宜的濃淡。凡是那些對於他使用廣闊豐厚的運筆有妨礙的，他總極力避免。他願意畫的，大半是那些渾然有圓味的東西，所以在他的作品裏，可以發見幾點同樣的題材；他最歡喜用十分相像的有深味的調子，而最厭恨平坦一色，因為平塗，究竟不適於他那雄厚如建築一般的繪畫工作。在他表現牆壁的平面時，他一樣轉動推移着他的調子，一樣感動觀者；我們接觸這種驚奇的偉作，不覺就引起異常的歎賞。

但是，當我們把一個物體放置在另一個物體旁邊，二方面色彩的濃淡明暗必要起一種反映，塞尚就要感到這種因反映而生的濃淡上的節奏的重要。但是塞尚有時竟把這種色彩的反映疏忽了，這因為反映的光度太過分時，又很容易破壞他畫面上外形的統一。像這般固持着色彩的特性，我們想起古代幾位名家來，如爾丹（Chardin, 1699—1779）、浮梅（Vermeer of Delft, 1632—75）、維洛尼士（Paul Veronese, 1528—88）都是這樣的。通常一般人多未能及此，反以為塞尚僅不過有原始人平淡朴素的趣味。其實那些專憑幻想的畫家在塞尚眼中，他們的天性，他們的生活，都使塞尚不得不加以藐視；他自己祇得如維洛尼士、丁道萊一般，耽在色

固持着色
彩的特性

統一。像這般固持着色彩的特性，我們想起古代幾位名家來，如爾丹（Chardin, 1699—1779）、浮梅（Vermeer of Delft, 1632—75）、維洛尼士

（Paul Veronese, 1528—88）都是這樣的。通常一般人多未能及此，反以為塞尚僅不過

有原始人平淡朴素的趣味。其實那些專憑幻想的畫家在塞尚眼中，他們的天性，他們的生活，都使塞尚不得不加以藐視；他自己祇得如維洛尼士、丁道萊一般，耽在色

色彩是塞尚的口舌

彩的世界裏。色彩是他的口舌，色彩是他唯一表現的方法。

塞尚常用藍色表現遠景，紅色調和黃色調供他繪光線的顫動，因為他有那很固持要使色調緊結的成見，所以種種色調過深的對象，他都不願取來致使他的畫面破裂；雜亂無章的東西，他也要刪除枝節，使他統一和單純。因此也就惹起人說塞尚的風景畫裏面缺乏空氣的表現。塞尚對這種批評的答辯，便是他決不願意去做那些自然模仿的工作，而僅是一個單調的描寫。他以為畫家最要緊的是在澈底地觀察鑑賞藝術品與立在窗口觀景不用

塞尚的藝術的收穫美的式樣和豐富的色調仍舊是從自然中搜尋得到的

收穫，美的式樣和豐富的色調，仍舊是從自然中搜尋得到的。

色階展開到若何地步尚塞尚就達到若何地步

塞尚使用那黑灰二色；具有印象派使用日光七色同樣的膽量。同時，色階能展開到若何地步，他就要達到若何地步。

但塞尚對於繪畫的概念根本上也就和莫奈、西土萊不同，和畢莎訥更不同。塞

尚並不分割色調，亦不用幾種間色，一筆筆互排在畫布上；他是要克制種種濃淡明暗，推移着施用調子。印象派畫家謀捉光霧濛濛中的事物，縹緲無定；塞尚卻適與此相

塞尚給一切事物一個絕對的實在

反，他給一切事物一個絕對的實在，用種種類似的調子來表現物體，十分細心，不使它有一點空洞，以求得到一個新實在。

印象派和塞尚，還有許多不同的地方：塞尚是堅持固有色調，意志凝神，在自然裏領會固有色調和那反映。如在室內光線投到一切物體的原色上面，這些原有的顏色必彼此反映，互相結合，塞尚就攪住這點敏銳的感覺。在野外，就有了大氣的顏色，如普羅維司(Provence)省那樣美麗的天色，映到一切物體上面，使人覺得離開眼睛愈遠的物體愈有這天空的色彩，所以在塞尚所有的風景畫面上，青藍和橙黃二色之間，塞尚風景

畫的色調

可以發見這裏一筆黃，那裏一筆紅；罩在遠山上面的天空淺藍色，尤為鮮豔，與上面的樹葉，下面的綠茵的道路，相映成趣，真有引人入勝之妙。

畫家在自然裏有怎樣深刻的感銘就有怎樣的表現

其實，畫家在自然裏，有怎樣深刻的感銘，就有怎樣的表現。起初，是不關心的，後來，調子啊，顏

色啊，凡是能够感動他內心的東西，一概都會在藝術的世界裏無限地開展。一個畫家

他所表現的
正是他自己

各自有各自的真實，果真他是誠實地來表現外界的事物，那末他所表現的正是他自己，塞尚當然是這樣的。正因為不能以光畫光，他才用

單純才足以顯
出物體的特質

色表光，他才搜尋調子，使與這個光的印象相同；他簡約物體外形
的所以然，正因為單純才足以顯出它們的特質。

單純簡約乃使各種物體
多少帶有幾分幾何意味

還有一點，我們學畫的人，應加以注意的。所謂單
純簡約，乃使各種物體多少帶有幾分幾何意味；如以為

凡是生命的表白都一概拒斥；結果，僅是一套原色版罷了，無藝術之可言。真的藝術
家是該投身到自然裏去，在山谷、河流、樹林那些最偉觀最顯明的事物上，不僅表現

表現要有光輝有
韻律並活躍生動

要純一而不使他喪失自己生命的表白，還要進一步求他的表現
要有光輝，有韻律，活躍生動。塞尚確能這樣。他說：『應該

應該在自然裏追
求一切美的要素

在自然裏重新做一番波森(Nicolas Poussin, 1594—1666)的工作
。』這就是說：我們應該在自然裏追求一切的美的要素；我們

應該辨別辨別物形和顏色的特徵。這二件對於塞尚是一而二，二而一，分解不開的；

塞尚的
真實

在他的畫裏，顏色有一種任務：光和色度。我們還這般說：塞尚的真實，絲毫沒有虛飾的地方，正是他的特性：在畫面上和線條調子相連結，就表

實相

出了物的實在；顏色是熱烈的，幾何形的物體是異常生動的。他決不是一個幻想的畫家。換句話說：他不能把眼睛離開他的模特兒，他留給我們的優美而神妙

塞尚的
作品

的作品，是他在模特兒上捉捕來的「實相」。

我們試看塞尚的作品，如「橋」「普羅維司風景」「葉子戲」「浴女

「都克肖像」及「自畫像」等；第一個印象，厥唯他那形象的重量，和諧的色彩，和堅實的美的結構。就是我們對着他畫的靜物如蘋果、瓦器，以及一片茶

堅實的韻律的裝
飾的組織起來

布，都不是種描寫，卻像建造房屋一樣，正確的堅實的韻律的裝飾的組織起來的。他的肖像、人物和風景都是一樣，暗示自然的強大的力量，這便是

暗示自然藏
大的力量

藏着祕密的情感。他的表現是很稚拙的，朴素的，絕無造作的，所以大家都譏笑說他像野蠻人一般的作法，其實他比那些印象派畫家的作品有力得多。他的色彩全是他獨自所抉擇的，他常常愛用印象派畫家所不喜用的藍色

做畫面的主調，但是他那鶯色並非從前皮蒙脫因襲的「棕色樹」的鶯色，乃是極適合於法國南部烈日下的風景，尤其是他的故鄉埃克斯(Aix)地方的色彩。拿他的繪畫與雷拿阿、西士萊比較起來，他那稚拙的手法與他們纖密的技巧當然是不同，但是他畫面真實的感情，嚴肅的態度，則使觀者得到很深刻而強烈的印象。塞尚的手法上十分徹頭徹尾像野人般的技巧，自由使觀者驚奇，徹頭徹尾像野人般的技巧，使當時社會給他一個「共產主義者」的稱呼。不過他的藝術革命，事前既絕無固定的標準，也沒有什麼條目的標榜，有了他那種革命的畫風，革命家的頭銜也就加給他的了。

塞尚祇用簡單且很直接的手法，他用筆去刷，也沒有線，沒有色彩點的浪費。他是新興藝術的第一人，印象派革命的始祖，也是因為他有這

新興藝術
的第一人

立體的
傾向

些畫風的特點。他的代表作「水浴」已有一種立體的傾向。總觀塞尚的作品，他畫樹木和人物時候，並不是畫這些的肖像，也不是畫他們的生命，乃是畫有生命的彩色。

四 塞尚的一生

塞尚生於一八三九年一月十九日，他的父親 Louis-Auguste Cézanne 是一個銀行家

塞尚與左
拉相親

，是埃克斯地方的一個富翁。一八五二年他進了埃克斯的 Bourbon 高等學校，他與左拉(Emile Zola)相親即在此校，到了十九歲便卒業了。他的

好友除左拉外尚有貝爾(Baptistin Baillet)，三人意氣相投，時常同伴到 Sainte-Baume 山麓去游玩。後來他的父親叫他進了法律學校，他只覺得那種研究無意味，他便中止了。幸喜得到他母親的贊助，允許他在埃克斯美術館研究，館內特多魯班士的作品，塞尚就在那裏開始做他的藝術生活。其時左拉在巴黎屢次致書於他，懇切地約他赴巴黎；一八六二年他陪伴了他的父親初次到巴黎，旅居於 Faubourg 某街道，遇見鳩羅

應美術學校入學試
驗落第而回故鄉

(曼(Gullammir, 1874)和奧爾(Olier)，又由奧爾介紹認識畢沙訶，應美術學校的入學試驗，落第後，不得已回到故鄉。

在埃克斯美術館，塞尚最喜歡普傑(Puget, 1622—1694)的作品，他那時的生活，完全浸淫於研究普傑的人體筋絡圖(Lécorolo)，這種癖性也就是他後來猛力追求體積的原故。還有一張著名的畫幅，題為「葉子戲」(Jeux de cartes)也是那時畫的，後來他就用這同一的畫題作了好幾張這樣感覺樸厚的畫。那時候

初次作
葉子戲

塞尚曾被特拉
克薩所陶醉

青年畫家頗受特拉克薩和高爾佩(Courbet, 1819—77)的感化，塞尚也被特拉克薩的浪漫主義陶醉了，所以那時的製作，有許多是從浪漫思想產出的。在家鄉住了些時候，重來巴黎，一八六三年又離開巴黎。特拉克薩緊密的結構，固然影響塞尚很大，不過他的畫面是常常變動的。後來又受了高爾佩的感化；他自從認識高爾佩以後，對於寫實主義有不少的共鳴，這也是因為他們性情符合的緣故。

巴麗斯
之判斷

一八六〇年前後，塞尚的代表作品是「巴麗斯之判斷」(Jugement de Paris)，我們從這畫上面可以看出他那恣肆的筆觸和錯縱的色彩。到一八六四年所作的「自畫像」，就蕪雜更甚。次年更作許多肖像與靜物，畫幅上充滿着長條的筆觸。這時期塞尚尚未作色彩的探求，祇以那褐色和銀灰色構成特有的式樣。塞尚對於此種色調的研究，為時極長，約有十二年之久。他與曼奈(研究褐色銀灰色，Manet, 1833—83)、雷拿阿(Renoir, 1841—1919)相識後，他的畫

板就漸漸地光明起來，他那奇異的結構也漸漸地演繹出來，他那沈着而熱烈的性質更見漸次勃發了。我們表同情於塞尚，尊敬他的人格，普通還只是尊敬他晚年的作品，

青年時代
之偉力

其實他青年時代早就具有這種偉力了。

一八六六年塞尚送他的作品「下午」(Après-midi à Naples)到沙龍展覽會被拒絕了，他卻毫不介意，他那爲審查員視如土芥的誇張的結構，並不因此而變更。友朋中最了解他并做他的衛護的，祇有左拉，鳩羅曼也曾給他許多幫助。當高爾佩的作品受着社會讚美的時候，而曼奈的作品卻正被羣衆所譏笑。曼奈那幅「吹笛」(Joueur de flûte)爲沙龍審查員擱而不錄，這幅偉大的作品，而今高高懸在巴黎盧佛爾宮。塞尚認識曼奈，是在 Batignolles 路 Guenhois 咖啡館，這個地方是當時畫家的大本營，彫刻家貝樂(Balot)，畫家莫奈、雷拿阿、賈迦，文學家左拉是常常在那裏談性的；我們這位塞尚也是其中的健將，但是他的性情異常高傲，不容易和性情的他聯絡，就是「奧令比亞」的作者曼奈，是他最心服而加以敬禮的，也難得和他常常接近，其餘的諸人那就不必說了。但是他光明的色彩，同情於印象派畫家的手法，這顯然是受了曼奈的影響。但不久他就伴着他的朋友畢莎訶在另一方面去搜尋自己的道程。他與畢莎訶相伴着做長時期的製作，使他手法更加確定，天才更爲發展，常以鮮明的色調，描寫那浴於陽光中的田舍風景。

塞尚又回到家鄉，連續畫了二幅「父親的肖像」：第一幅畫的是側面，色彩仍有些灰黑而帶紅味；第二張手持報紙在那裏看，物象與輪廓和第一幅的相差很遠。一八六七年他和 *Mlle. Marie-Hortense Fiquet* 結婚。

他自投身藝術的樂園以後，世間再沒有別的事情，可以像繪畫那般使他興奮而得享樂的了。他的藝術創作慾戰勝了一切，一八六八年他製作「誘惑」(*Provocation de Saint-Antoine*)，越二年他就開始製作「浴女」(*Baigneuses*)。

超脫自然，不受任何羈絆的。塞尚有清新激烈生了翼翅般的想像，他更有使脫自然，不受任何羈絆的。塞尚有清新激烈生了翼翅般的想像，他更有使

之現實而能保持自然真實的能力。他對於古代名家中，既同情於勞倫，也會敬坡森。從坡森那裏，他不僅發見「佛洛凱旋」(*Triomphe de Flore*)的美麗式樣，並且得到畫面的美的均衡，這就是他始終在他無規律的多變的畫而上

而能得到統一的因素。從勞倫那裏，他學得巨大的構圖，但脫去古典的因襲，僅把自己投到生活裏，用極精密極敏銳的觀察，來熱烈地把自己湧現出來。

塞尚手法又一變化時期 從一八六九年在一八七三年，他的手法又起一大變化，使用大刀

闊斧一般的筆觸，成功一個新局面。「紅布」(Toiles rouges)是這時的傑作，這種變態，並不怎樣奇特。塞尚的內心，原有火焰般的熱烈；有時卻也感到不可解的憂鬱。年齡愈大，經驗愈深，灼灼的熱情愈受自己的約束，他的藝術的表現也就愈見深刻了。當在野外作風景的時候，把一雙眼睛注着一株老幹，凝視良久，才去畫一筆他所要畫的。這樣一筆，也足以使他畫面生動，完成他奇特的局面而終於不失自然的真實。感覺既然深刻，又能自由的循環往復地鍛練，所以他就更偉大。

塞尚依靠感覺作自己的畫已歷三十三年了。用武士的勇氣集中精神於感覺，他那鼻子尖好比鷹嘴一般，兩隻閃閃發光的眼睛深深地嵌在兩邊。二年過後他的朋友畢莎訶替他畫過一幅肖像；這幅名作，很可以把他那時因工作而疲困的官能，充分地表現出來給我們看。

一八七二年，塞尚已是人家的父親了。畢莎訶約他到 Auvers 地方去旅行，同伴還有一個醫生，這時塞尚受着畢莎訶的影響很大，但他自己還是固持着不肯失去他自己的路徑。畢莎訶這時候，已到色調分割的時代了。塞尚一八七三年所作「縫死者之屋」(Maison du peintre)畫面上是顯然受着畢莎訶的影響。不過，他縝密的結構，依

然如故，這幅名作現藏巴黎盧佛爾宮。塞尚在無意中變更他那雄壯闊略的用筆，同時把色彩厚厚地畫上去，一筆又一筆，顯出許多粒狀的團塊，很容易使觀者聯想到謝丹的畫面。有些地方卻又不是這樣的；土地牆壁和天空以及受光

最烈的地方，他就用調色刀來代筆，這種手法是塞尚後來常常使用的。

一八七四年，我們知道，是因為莫奈一幅「印象」(Impression) 出品於他們私人集合的展覽會裏，從惡罵譏笑聲中產生了轟動一時而給繪畫上以色彩革命的「印象主義」的名稱。那次出品會員有畢莎訶

從惡罵譏笑聲中
產生的印象主義

、莫奈、雷寧阿、西士萊、賢迦、鳩羅曼等，塞尚的出品「蝨死者之屋」為一位美術鑒賞家杜厚 (Doria) 公奮買去。

塞尚於一八七四年九月寄給他母親的信上有下面一節，我們看了當可以知道他是怎樣勤奮，對於自己的志持有何等堅定不拔的精神。

『畢莎訶離去巴黎有一個半月了。此刻他在 Protatun 省，但我深知他在掛念着我；他待我真好。我在此間研究，奮發；想你也曉得我對於知己也是深有同情的。我常是勉力工作，曾不計及那受世俗羨慕的成功，這件卑陋而反受人推重的

事情，能使藝術家的手法趨於淺薄平庸的絕境上去。我將努力不息的，祇在追求更真實，更清新的事物，而得享受一點樂趣。我深信如任一小時之短時間逍遙自在淫靡奢侈地過去，比那死犯還要覺得有罪惡些。虛擲光陰於熱鬧場中，實是無謂之至。許多蓬蓬勃勃的嫩芽從受脅迫的不自然的桎梏中解脫出來，可惜又將就此枯萎！」

一八七五年，他的朋友如莫奈、西士萊、雷拿阿等在寶洪旅社 (Hotel Drouot) 開展覽會，出賣各人的作品，價格多不出一百法郎以外，仍留下許多沒有賣出。一八七六年印象派作家第二次展覽會，塞尚沒有作品，第三次展覽會，塞尚送去作品共有十六點；有油繪，有水彩，有靜物和風景。有一幅郁克 (Choquet) 的肖像，這位郁克先生是一位鑑賞家，特拉克薩和雷拿阿二家的作品，大大受他的讚美。塞尚之識雷拿阿，就在郁克家中。

塞尚的密友郁克

塞尚原也是一個有憂鬱性的人，於認識和他所信任的人們之中，他還可得到一些樂趣，他時常去到郁克家中，屢屢替他畫肖像。一八七七年有一張正面肖像，束髮短鬚，色調富麗濃厚，筆勢雄勁潑辣，誠為塞尚傑作之一

。在此我們又可稱他爲一個肖像畫家了。他的綜合的看法，使他歸納特殊部分，作全

主體的

體的觀察；不僅限於描寫風景畫上的樹葉，人物畫上衣服的摺疊，頰骨隆

巍的察

起處和眼珠的光澤部份，都是這樣畫的。做他的模特兒，最宜安靜不動，

俾他能夠如同觀察蘋果一般細心去凝視。這種艱難的條件當然不易得到人家的同意，

因此，塞尚除繪他的鄰舍，家人和他自己的肖像以外，就很不容易搜到一個滿意的模

特兒。他那溫雅醇厚的夫人肖像，是最平滑，最簡潔，最渾圓，最樸實的一幅，全不

見濃厚激烈的地方。畫家在表情迥異的人物上鍛練技巧，是最適合的。但在塞尚的風

景畫和靜物畫上而尤見其肅靜沈潛。他不喜歡畫花卉，因爲花卉的顏色太缺變化並且

塞尚所歡喜

不能持久；菓子、糖果碟、花瓶和瓦鉢爲他最喜歡研究的材料；蘋果

研究的靜物

、林檎表現得非常堅實。他先用一條白色的毛巾輕輕揉皺在檯上，放

上一個破的菓子碟，在花瓶陰影裏露出一把小刀，這樣三番兩次的安排，到滿意時，

才動手作他一幅靜物畫。色彩的明暗推移，調子的遞減都隨着感情去鑽研，真實雄厚

有物體的實在性。



當塞尙和他的朋友在 Isabelle's 路開展覽會的時候，他的作品，全數使人不易了

塞尙受觀衆

公然侮辱

解；緊密的結構，尤使觀衆迷惑；再沒有人像他那樣受到觀衆公然侮辱的了！對着他那色彩的特異，對着他那熱情的奔放，對着他那線條的錯縱，對着他那輪廓的畸形，一都報以惡罵，譏笑和指斥。但是他仍舊送他屢次落選的作品到展覽會去，有一次那些拙劣的畫匠，竟敢當着塞尙的面前，嘲罵他的作品，使他更沈入憂鬱憤悶的天性中。一個感覺敏銳迅奮的人，得到別人的同情是很微細的。極力衛護塞尙的只有畢莎訶、郁克及杜厚公爵幾個少數的人；不幸他奇癖的天性偏偏又於這少數人中間也難於產生濃厚的情誼，甚而和他的密友左拉也有點冷淡起來。他就離開都市回到故鄉埃克斯去了。

塞尙回故

鄉去了

一八七九年在鄉間附近一帶地方作風景畫，做他的對象的，有他的鄰居，他的妻子和幾個老年農人或是他們的孩子。大家雖然都知道他的性格，真真了解他的卻不多，所以他的藝術上的人物確實也缺少情愛的成分。想起 Alte 公爵夫人之對於谷那那，樣含着愛情顯露她那嬌美的軀體在畫家之前，真要使我們這位塞尙羨慕不置。塞尙的不相稱的模特兒，不但時常使他錯誤，有時看見他的畫面還要恐慌起來。

大概我們都會熟想過吧！要把我們的內心的情緒表示出來使別人知道，了解，必不可少的是藉文字，聲音，形式和顏色；藝術家對於此事更比任何人要真摯，而他表現的比甚麼都深刻。但在別人不了解他的用意的時候，叫他如何繼續下去？音樂家和詩人自然同樣要沈默於孤寂的境界中去了！他們內心的顫動，有什百倍於外界的萬物哩！塞尚幸而是個畫家，有奔放的情熱，顫動炫耀在陽光下的顏色，給他達到一個令

很穩的
自信力

人不可解釋的世界去，加以他很強的自信力，在羣輩中自以為始終是個領袖者，但事實決非如他所想像的一般。這些憂憤的激發，不期乃釀成他內在的偉力，表現於錯縱的線條上面，他自己也時常感到這種難處的。總之，塞尚一生委身於繪畫，全是被顏色所激動。

塞尚最敬
仰魯班士

塞尚古作家中最敬愛的是魯班士，從魯班士那裏得到許多新的技術，他試用了很久，一八七七年展覽會裏而陳列幾張水彩畫肖像畫就可以表示這種手法之成功。這手法應用到油繪上，色彩就更覺輕快起來了。一八八一年經過巴黎，重遇畢沙訶，那時他已經四十歲了。青年的情熱已成爲過去的事了；構圖和年齡同一命運，青春之血，殆盡消於數幅浴女圖而無復餘蘊，他漸次離開幻境而臻

於現實。所作「收穫」(La Moisson)和「菓子戲」(Joueurs de Cartes)頗覺有肅靜之感。

他的年齡愈老，觀察愈真切，他的工作愈見深沈而光輝。與其輕率亂塗以求成，

悠久的
觀察

寧可使畫布上留下空白，悠久的觀察，延至一刻鐘還沒有畫一筆，這因爲下一筆，就應支持畫面的均衡，而決不可使全幅色調破裂。見識深博，判斷力也就愈見強大；草草地幹下去，還不如丟開了好，所以到現在我們還可以發見塞尙一些沒有完成的畫面哩！這些畫起手是用鉛筆鈎了輪廓，再爽快地塗幾筆顏色。當他在 Estaque 和 Gerdanne 鄉鎮的時候，這種瞬間的速寫很多。

這是一件意外的驚喜，一八八二年官立沙龍展覽會竟在落選作品中選了塞尙的一張肖像，因爲這年審查員中有他青年時的朋友鳩羅曼從中幫他的忙。

一八八三年，塞尙又到 Estaque 去作畫，在馬賽遇着瑪蒂西列 (Adolphe Monticelli, 1824—86)。塞尙爲一般人所輕視，但他的朋友都非常款待他器重他。瑪蒂西列是他家鄉的一個最洽意的畫友，年齡比他大，這時已經有五十歲了，技術卻也十分老到，塞尙也曾受過他不少的影響。一八八五年的夏天，又在他的密友郁克家中消磨了

些時光，十一月回到埃克斯。在這時，他屢次去到 Cardanne 作畫，寄居農家，同他

塞尚的

刻苦

們一塊露天吃麵包，晚上一處睡覺，物質生活，他無心顧到，在他的腦海裏縈迴的，只是如何使他的技巧進步，如何處置自然中種種的色彩。

一八八六年塞尚的父親死了，他因襲了遺產，享着安樂的生活。他的兒子有他賢淑的妻子教養；家務歸妹子和一個老人家管理；友朋寥寥如晨星。這時親近他的僅有一個科學教授摩和 (Antoine Marion)，禮拜日從馬賽來看他，談到繪事，這位科學家就會雜一段關於植物進化論或地質學的趣事進去。這些閒話，對於塞尚也不是完全無用，他的畫面，漸漸有一層層的階段和沖積的石堆的表現；筆致愈趨深刻。他畫一間房屋前面的幾棵樹幹，我們現在看起來，幾乎都像脫皮樹，就是有葉的幹枝，也僅有一個外形。

普羅維司省的明朗的光線和清新的空氣，把域外一位偉大的藝術家從荷蘭吸收下來，這就是登高，他滿足於明媚的自然中，不禁引起懷友之感，於一八八八年從埃鄺 (U Arles)寄給他友人Theodore 的信中有後面一節：

「接近埃克斯這地方有了塞尚在那兒工作，一若往昔是荒蕪而今變成肥沃富饒的

梵高敬
重塞尚

士壞了。請提出我的畫幅來看，我敢說：我也達到同塞翁一般的色調——塞尚和左拉在這境內實是特出的人物，應該加以了解，並且我們應得要懇切地運籌，達到同等的色調。」

梵高和塞尚
的共同點

梵高和塞尚，他倆的共同點在於用顏色表現物形，追求正確的調子。不過梵高還有調色板的感覺，不能像塞尚那樣有精緻的溶合和巧妙的調和。但他奮激熱狂，十二分醉心光輝，并像風車那樣旋轉地用着生動而又節奏

梵高和塞尚之不同
高更也和塞尚異趣

的筆觸：於這一點，則塞尚較為沈靜，用筆更是短小。至於高更，也和塞尚異趣，雖同有一種廣大的線和法，形體單純沒有表示物體的面的表現力。並且因為他們受了東方板畫的影響而轉了方向。具體的說：高更回到了原始，塞尚則超過了威尼斯的作家。

高更回到原始塞尚
超過威尼斯的作家

受着一般畫家的尊敬，又得着密友郁克的幫助，在許多肖像畫中選一幅陳列於一八八九年萬國博覽會後，大家就預備和塞尚舉行個人展覽會。一八九〇年，Puchelles的展覽會招請他出品，他的「浴女圖」就在那會場上現耀其

光輝了。這幅畫顏色的華麗，形式的豐富，全幅都充滿着一種神妙的節奏，安心的和諧。

「葉子戲」這個畫題，塞尚沉思熟考了好久，後來畢竟把它表現出來了，不僅一幅，同畫題的至少有過四幅：末後一張有一個少女立在室的深處，極為動目，現藏巴

葉子戲與塞尚藝術特點

黎盧佛爾宮，使人看了，總可以推測這時期的塞尚的藝術之特點。全圖有粗大生動的氣概，人物的手臂像圓柱那樣，面目只有一個粗型；

這不是故意這般專斷的要求簡單，自然中原包含着此等形式。還有什麼能比得上他那吸煙人的面目的活躍而有生氣？還有什麼能比得上他那賭博人物的臉面的特異而有個性？至其色彩之璀璨炫目，紅色黃色在面部上和手上的閃耀，都能給人一個無可比擬的富麗的印象。

偉大的塞尚終於在羣衆之前顯現出來了，終於在那些咬文嚼字的文士之前顯現出來了！一八九六年他出售了幾張很珍貴的作品：是「閱書者」(Le Liseur)「珠飾之少婦」(La Femme au Chapelat)。做這畫的模特兒的是一個教堂裏的女子，塞尚畫了十八個月，還祇繪了一個大部分的姿態。他一向是如此的，他總是被他那追求色彩的希

圖吸緊着，有這般的魄力，使他在那裏表現什麼都忘掉了。

一八九七年塞尙的慈母死了，使他深深地悲痛。一八九九年又不幸喪失了他最初衛護他的朋友都克。

隱居於故鄉之後聲名才噪轟了巴黎

年老的藝術家隱居於故鄉之後，他的聲名才噪轟於巴黎全市。一九〇五年他見了他生平第一次的幸事，就是秋季沙龍展覽會有了他的作品，一共十幅：自己的肖像、夫人的肖像、風景、浴女、和收穫者；一般青年畫家瑪利斯·特尼，裴娜都從巴黎來看他。他那時的自畫像，我們看他的頭髮已經脫去了四分之三了。

但是，他仍然祇知努力。說到他的物質享受，淡泊已極；鄉間的研究室裏面，一塊乳油，二條麵包，一盞美酒，一隻咖啡杯，這是他的盛饌。早上有剩餘晚間再拿來享用。塞尙也酷愛飲酒，常同着朋友對飲，幾度滿杯之後，頰上就漸漸紅暈，頓時把他沈入睡鄉去了。他本來是一個熱情的藝術家，況且，一個感覺愈是敏銳深刻的人，他的熱情，就愈容易頹唐。塞尙深深的失望憂鬱，但被他的藝術慾所佔據去了。作畫時遇到憂悶時，也常會拋棄畫幅或撕碎；在野外作畫，動輒將既竟之畫，任置樹旁不

願而去，往往由他的夫人替他尋了回來。

塞尚進取精神
的銳利

塞尚進取精神的銳利，實在也可驚人，長年長日不斷的努力前進。一九〇四年寫信給裴娜說：

塞尚的
幾句話

「我們視官上面的視覺，因了「光」，所以使我們可以辨別一切，但都是用着色感表現在平面上的，僅有一半或四分之一的色調了。……」

「我們不可太細心，太忠實，也不要過於受約束於自然，總得超脫模特兒，尤其是他自己的表現方法。……」

「我作畫異常緩慢，自然給我的也太複雜，進步卻是連續不斷的。我們觀察自然須要澈底，感覺要真確，表現還得有精透的辨別而付之以力，會吸收的人才
是畫家……」

塞尚的一生，鑽鑽於繪畫，期望實現他的偉圖，然而終使他不免要哀矜怨恨，未能完成他要到達的目的。到了晚年，他得了糖尿病，卻不肯改變他描寫外光的習慣。將死的一星期以前，他在雨中作畫，便覺發寒，回來不幸在半途跌倒了；死前一天的朝上，還有人看見他到公園裏去，繼續一張風景畫，頭暈目眩，終難支持，我們這堅

塞尚臨死還
執着畫筆

實到底的畫家，依然發寒回來睡倒了，但是，他還是熱情作畫，時時忍着苦痛反身過來加幾筆。一九〇六年的十月二十二日，他便永遠拋開他的畫筆逝世了。他是將藝術與生活和成一片的一個人。

五 梵高——狂的天才

塞尚那樣的素質，在同時代的青年作家梵高方面，也很充溢。梵高生於荷蘭北部

梵高三十歲
方始學畫

，比塞尚小十四歲；他到三十歲方始學畫的。他的三十

七年的短生涯，可以說是一段浪漫的悲愴的紀錄。他的賦性狂熱，人家很難與他親近。二十三歲上從一個美術商人 Goupil 做助手，後來他覺得那種買賣法和良心抵觸，他那狂熱的性格也不能適合一般顧客，一八七六年他就被店主辭退了。那時有個牧師在倫敦近

梵高自畫像



郊創辦了一個學校，要請個法語教師，梵高就應聘去了。一八七七年他回到 Amster-dam 去代替他的父親做牧師，傳布教道；後來他又到比利時的 Forinase 礦區去宣教，那時他不過是一個二十五歲的青年。在那裏，他看了工人勞苦的情形，不勝憫惻，他充滿了愛和犧牲的精神去待工人，致與那地方的官吏發生了惡感。後來該地流行疫病，老小工人，都被病菌所襲，梵高更以自己所有的施濟病人，盡力去看護工人；他的父親趕來看他，他已經消瘦不堪，便同他回到故鄉。變更過三項職業的

變更過三項職業

梵高，已經三十歲了，他纔進研究所學畫。一八八五年他進了官立美術學校，只兩月便又出來，從此更不再受繪畫教育。

梵高的畫起

初接近米勒 到了巴黎，便受了畢莎訶和修刺 (Gourat, 1859—91) 的影響，而對於

新印象主義的理想尤其悅服，但他採用新印象主義色調和技巧的時候，在在都能顯示他自己的個性。他對於色彩分割方面，並不採用點描法，卻很流暢的依了他敏銳的性^格格和神經質的力量，驅使他的顏色長條，這種顏色長條的勁勢在畫面上極爲活躍，像無數小蛇的顫動。他的自畫像上雖然採取了印象主義的祕密，而同時又呈露他那獨特

一個最富熱情的畫家

的性格。梵高雖然沒有新創了些什麼，但是他溫故之後，卻發展了一種切適他那強烈性格的畫風。他是畫家中最富熱情之一人，他所得的印象，就好像我們在電光閃爍的瞬間現着不可思議的幻想。

梵高作農夫及田園風景最受人感動的感化

他在故鄉的時候多寫田園的生活。那時所作的農夫及田園風景，最認得出受着米勒感化的痕跡，米勒的那種原始的粗野的宗教的精神都宿影在梵高的畫面上。後來他的父親死了，他就重到巴黎。

梵高戀慕法國南部的光輝

梵高因為戀慕法國南部的光輝，所以在巴黎不多時便去埃鄺（Arles）地方。他在光芒炎烈的太陽下面，燃着內心狂激的熱焰，像

風車一般旋動他的畫筆。二年之間竟畫成數百點，竟成功他一生作品的五分之三。他是歡喜露頂在日光下作畫，因此竟使他常常精神錯亂；他狂的表示也就更加利害。那

咖啡店侍女

時他心愛一個咖啡店的侍女，有一天晚上，那侍女偶然向他說：『你如沒有東西送給我，你就把你的耳朵送給我。』這原本是一句戲言，不料到了

耶穌聖誕節送給侍女的禮物

耶穌聖誕節前一天，梵高竟把一只血淋淋的耳朵，包裹好當禮物送給那侍女了。那侍女得了這件禮物，驚惶失措，不知怎樣來安慰梵

到瘋人院
去求治

高。梵高神經錯亂，偃臥病榻，使他不得不住到瘋人院去求治。他那病後所作的自畫像，我們知道他的手與眼並沒有受疾病的影響。在病院裏還畫了不少室內和庭院的景色。

在病院時
的作畫

一八八九年的夏天，他離開了埃鄺，到巴黎小住，後來他的胞弟同他到奧維（*Am Yers-sur-Oise*）地方醫生格茄（*Dr. Gache*）的病院裏去靜養。那地方風景清幽，他便畫了許多風景畫；這些風景有松林，有林間的小道，有羅馬式的石塔，開着薔薇的小屋，石造的伽藍等等。他尤其歡喜研究花卉，他的傑作「向日葵」，「枯葵」，「薔薇」等都是這時畫的。畫面上雖沒有從前那樣狂激豐富的色彩，但他那活躍的線條便發現在這個時期。

精神病
復發

梵高抑不住他狂激的製作慾，他仍喜在如燃的太陽下面作畫，他的精神病復發，他那心緒更加躁動不安，竟將手槍向自己的心堂擊射，格茄醫生來看他，他也不說什麼，一八九〇年七月二十八日，他三十七歲的短生涯便結束了。他可愛的弟弟也因此發狂死了。格茄醫生就將他的遺骸，葬在奧維的一個小寺中；並且在他的墓上種了一叢向日葵，這算得是狂的天才熱愛日光的一種象徵。

畫象堅實有力而帶裝飾的趣味

梵高晚年的作品，雖然有反常之處，然仍不失為健全的作
品。論其技巧，他不用纖巧的筆觸，多用粗野放縱的線條，所

以畫象堅實有力而帶裝飾的趣味。他的力量像塞尚一樣的偉大，能使觀者有悠久的感
銘。他那高調而合度的色彩，可說是把他的人格和體魄着實的按捺到作品裏面，不單

「監獄」
的表現

是物體表現上的力量。從他那幅「監獄」，可知梵高熱烈真摯地努力於
人道主義的宣揚，表現那獄囚悲愴苦悶的景象，同時也可以知道他的傷

創造形
象

感和憫惻。總而言之，梵高的藝術，是含有堅固的實在；所以他畫幅上的
形象輪廓有時不止形象輪廓，有時又不够形象輪廓。他可說不是摹倣形象
，卻是創造形象。不是模倣「生」，是造出一件和「生」有同等價值的東西。

六 高更——原始作風的創建者

高更是一八四八年六月七日生於巴黎，一九〇三年五月九日死於瑪格斯島(Mar-ti-

提血兒
的高更

Eno)。他的父親是新聞記者，英國王黨人物，母親是一個祕魯的土人，
混血兒的高更，便一生都帶着熱帶思慕的性質，過着飄泊的生活，首至波

萊達尼 (Bretagne)，更去馬町涅克 (Martinique)，又飄洋而達於泰伊地 (Tahiti)，常居於瑪格斯島過其原始生活。他一生雖有五十餘年的光陰，但執筆作畫不過二十餘年。他的藝術不但打破了從來的傳統，解放了印象主義的束縛，並且也破壞了歐洲的文明。

高更厭惡歐洲文明

高更因為厭惡歐洲文明，所以很喜歡旅行，他起初遍游海外好幾次，他的心胸裏早就潛伏着自然的熱愛。他重回巴黎，就在商業上做事。

初遇畢莎訶瑪羅曼

有一天，他在一家商店的窗子裏，看見幾張畫，一時竟把他在熱帶地方得到的光和色的印象重新記憶起來；他便去尋那些畫的作者，結果被他

三十歲執畫筆的高更

尋着了畢莎訶和瑪羅曼；他們勸他習畫，他就在那時候開始執起畫筆，那時他已三十歲了。起初他的畫是忠實的摹倣畢莎訶的畫風，所以

高更初期的作品並還是印象派的面目

他初期的作品，還是印象派的面目。他與畢莎訶很親密，藝術上頗受其啟示。但印象主義的作風影響這個流蕩不拘天賦

相信人力之偉大力求理想之實現

狂放的高更，時間殊為短促；因為他是一個創造者，須用他自己的筆端，開拓自己的道路。他一生抱着深密的玄想，相信人

一八七六年
出品於沙龍

力的偉大，力求理想的實現。一八七六年出品於沙龍，這年由畢莎訶介紹，與獨立派諸畫家相識，並與塞尚、莫奈和鳩羅曼諸人作長時期的談話，無形浸染，他就漸漸離開畢莎訶的方向。這時候高更好像幾年來被長隱堵着

反印象主義
之先驅者

的大水，一旦決口，便一瀉無餘；任憑自己性格的驅使，卒成爲反印象主義的先驅者。他得着塞尚簡潔而素朴的感化，賈迦（Jogas, 1834

—1917）也有種線條的影響給他，又得着雷拿阿的溫和而豐富的色彩暗示。由塞尚賈

迦那裏得來的單純的有力的印象，他更尋出一種革命的道路。他最顯著而大膽的新發
裝飾的純
朴的趣味

明，就是那簡單的形象間粗而黑的線條。他有力的線條裏多裝飾的純朴
的趣味，努力離開藝術上固有的形式，創造新鮮的綜合。他記起從前的
經驗，覺得畢莎訶和曼奈一輩人所描寫的自然還是淺薄。但是他對友輩的信愛，未嘗

隨身帶着塞尚
和畢莎訶的畫

稍減，曾以一千五百法郎購置友朋的畫幅，雷諾阿、莫奈、畢莎訶、塞尚和西士萊數人的作品占其大多數。他一生游歷各地，常常將

一八八〇年印象
派展覽會出品

塞尚的二幅靜物和風景，畢莎訶的一幅室內隨身帶着。一八八〇年印象派畫家第五屆展覽會他有一張出品，批評家霍伊司蒙

(Karl Høyman)批評他說：『是畢莎訶尚未確定時代的一種淡樸的作風。』次年（一

一八八一年出
品所得之評語

一八八一年）高更仍然出品，這次霍伊斯蒙對他的裸體大大讚評說：『我敢斷定現代畫家之作裸體，無一人能有這般激烈的明徹其深處的現實。』一八八二年他又出品幾點風景畫，霍伊司蒙沒有發見他有多大進步。他從

一八八三
年以後

一八八三年以後就毅然決然身許藝術了，獨自在梁哈諾 (Touineux) 街租了一間小屋做畫室，與彫刻家但羅 (Dalou) 為鄰。一八八六年印象派

畫家第八屆展覽會，高更有十九點出品，足見他在那時藝壇的奮發和努力。

與愛麗兒
柏蘭相識

同時高更在巴黎得史佛倪克 (Schuffenecker) 之介紹和青年畫家愛麗兒 (Berthe Morisot) 相識，他們二人的主張雖然不盡相同，但是他們

的畫面是很相接近的。這時候高更從彭登望 (Pont-Aven) 回歸巴黎，遇見梵高，這時

高更境
遇蕭愛

候高更的境遇極其窮蹙，巴黎的繁華更使他厭惡了，他回憶他從前膽跳過的自然美來，他便決意同着他一個崇拜印象主義的青年朋友拉文 (Charles

高更到馬町
涅克以後

Laval) 於一八八七年起程同到馬町涅克。高更在巴黎時迷離於理智和現實，以致色調常見灰黑而滯重，到了馬町涅克，就發見豐富的色調

畫面躍躍逼人，點粒狀的筆觸，不能再使他滿足了，他就大膽用筆向畫面上塗，走入自己正當的進程。高更藝術的進化，使他漸漸在畫布上，減少色階，而趨單純；人物的相容，削除一切皮相的細部，用心靈表現那特殊精神，從此人物的色彩常見有特異的情趣。

心靈的表現

高更與梵高

高更這時又應了梵高之約，於一八八八年秋，到埃鄺鄉間去，梵高給他兄弟的信中表出極熱望着高更；但是因他們倆的性格的不同，終究不能同居，而埃鄺的風光也不適合於高更，他說：「梵高，他一些沒有失去他故國的氣分，該當已經得到一番豐饒的鍛鍊，……我到埃鄺的時候，梵高追求的局而全已長成，至於我，我還是壯年哩！」

表現與裝飾

高更給愛瀾兒柏蘭的一封信

在藝術上熱烈提倡「表現」「裝飾」的，盧東(Retton, 1840—1916)之外就是梵高與高更。但他倆又有不同的地方：梵高有荷蘭人所眷戀的馬蘭花的燦爛；高更的生母是祕魯人，所以他富有原始的情緒，喜懼光輝和域外景象。高更給愛瀾兒·柏蘭的信中有一段表示得很明白：

「梵高與我，能契合的地方實是很少，尤其在繪畫上面，他敬愛的是鐸皮尼、席

洪 (Felix Ziem, 1821—1911)，盧梭，此輩作家爲我所不喜。而梵高所厭惡的蓋格爾、拉飛耳和賈迦等則又爲我所最敬仰的。但是他又極歡喜我的作品，不過當我作畫時，他又常常發現這裏的錯誤，那裏的不對，他是具有浪漫性的，但是我也不甘受他的指摘，我寧願回到原始的境界；像他那樣濃色的縱錯，結構的混雜，我是很厭惡的。』

這種藝術觀的抵觸，從來畫家都是難免的，繪畫上的手法，色彩，乃是自然物象的實體與作家內心之實體結合而產生，種種施用是否得宜，全本乎作家的自發，內在的自發，決不是徒求外形的事情。

梵高與高更都是注重色彩的畫家

而高更尤其用未經調練的純色，梵高因緣他那暴烈的氣質，用

不信任藝術

那如焰火般縱錯的顏色。梵高雖然也景仰過印象派的畫家，但他拘守自己的道程是很謹嚴的；他不信任藝術上有什麼派別，什麼都不值得信服

什麼都不值得信服祇有自己的熱心和真實

，祇有自己的熱心和真實，是他藝術上進的領路燈。但是他對於荷蘭大家林白蘭德 (Rembrandt, 1607—69) 和浮梅

(Vermeer of Delft, or Jan van der Meer, 1632—75) 畫面上受光部分的黃色是十分同情

梵高的重線
條的韻律

。被一般印象派畫家所忽視的線條的韻律，在梵高的畫面則成爲重要的成分。他那任意施用的筆觸，也不覺得錯亂；隨意選擇的構圖，益

物象的顫動和
體積的深度

見其豪壯；點線的運用都有一種驚人的果斷的配合。他那畫筆的輪轉一高一低依着分量的多寡，顯出那物象的顫動和體積的深度。他

梵高一生最後
幾年的製作

一生最後幾年的製作尤顯出顫動輕快的手法，外湧的色彩和風車那樣旋轉的筆觸是有蓬勃的生氣的。梵高雖然景仰古大家，不但脫除

古人的窠臼，且能獨闢蹊徑，就因他有獨自開發的偉力。他曾對柏爾說：『牢牢記着

梵高敬仰佛朗哈
爾士和林白蘭德

這位思想不凡，永遠不朽的肖像畫家弗朗·哈爾士 Frans Hals, 1580—1666)；牢牢記着林白蘭德，他那偉大的性格，堪與

梵高與高
更之不同

哈爾士並駕齊驅……。」所以，梵高的藝術，還是從系統上開拓出來而完成他獨有的偉大的

從「我」
一做起

。高更則不然，他是個返原者，他是要從「我」做起的。但是他們倆都能在繪畫上顯出自己的表現力。自從他們以後歐洲的藝壇就起了新紀元。高

由裝飾的道路歸於原始的終極

更開原始作風，他歡喜繪深濃的輪廓，是表現的又是裝飾的，他由裝飾的道路歸於原始的終極。

梵高曾說過，他同高更同住在埃羅的時候，也曾一度與高更同時沈湎於想像的表現。後來梵高入了病院，高更便離去埃羅。在埃羅，高更的藝術實無所收穫。一八八九年萬國展覽會開幕，美術部陳列着許多大名家的作品。高更與他的同志的畫家生起一種反動，同時也開一個展覽會，高更有十七幅出品，都是旅行時的傑作。他們的出品避忌印象派之分割法，力求本質的綜合與單純，免除色階的複雜而求廣大的統一，使畫幅切實而堅實，全離開理知的成見和傳統的模型。

梵高和高更的結合，殊屬不幸，他們倆的性格與氣質全然不同；梵高歡喜救貧扶弱，而高更則高傲倨驕，賦性孤獨，所以他們雖然結合在一起共同製作，終究因性格粗野單純的不合生起爭執，後來高更更棄了他的同志瑪麗斯·特尼 (Maurice De-nig, 1870—) 等，過他自己粗野單純的生活。他四十三歲的時候，經過

只有原始的狀態裏會有純粹的藝術靈感

六十三天的航海，於一八九一年六月八日到泰伊地島，行他自己的道路。他堅信只有原始的狀態裏會有純粹的藝術

逃避一切虛造的因襲的慣習
的東西跑進真實自然的境域

靈感，所以他就專畫那些土人；他很厭惡歐洲的文
明，他很歡喜島人的原始生活。他說：『我逃避一

娜婀

切虛造的，因襲的，慣習的東西，我是在跑進真實自然的境域了。』在他所
著的「娜婀，娜婀」(Naa-Naa)一書裏面，也用着詩趣描寫自然的原人的狀

況和他深刻的情緒：

『一邊是海，一邊是山，峭壁奇峯，氣象千萬，對面叢生着合抱的橡菓樹。我往
的陋室位置在這山海之間。傍晚，我銜着一枝雪茄煙，坐在海濱的沙地，落日沈
沈下降，從我坐處遠眺，一半已被蒙海崖島 (Ile Morea) 所遮蔽，映出血淚般的
反光；天空灰黑了，羣山的骨脊蜿蜒不絕，雲時已黑夜了，蒙海崖島安睡下去了
；四顧寂然，我默領一回泰伊地黑夜的沈默！……』

思想簡單
起來了

『我思想簡單起來了，有點厭惡一切，然我還是愛戀着我的生命的一切
流動的歡樂，避免那非自然的接近。我只企望着「現在」和「未來」的
活躍而美麗的，自然則平靖也就臨到我了。』

從一八九一年四月到一八九三年九月，兩年多中間他努力製作許多優秀作品。他

寂夜之魂

又回到巴黎展覽他的作品，最聞名的一張是「寂夜之魂」(Mamao Tu Popoan)。他那激烈的形式，辛辣的幻想，像爆發樣的色彩，使柔弱的巴黎人戰慄得不敢正視，大家指斥他太野蠻。他的濃談(Notes d'art)裏面也曾敘述這幅作品，他也想使人知道他作畫的「所以然」。他說：

「一個高奈克(Canaque)的青年女子睡在牀上顯出他半邊可怕的臉，這牀裝飾一個藍色的巴海呵(Paree)，蒙着一張鮮黃色的被，淡紫紅的背景，上面許多光閃閃的花朵錯綜着；還有一個奇怪的臉面現於床之一角。

「被一種動作和一個形態所感動，我在繪這些事物的時候，並無其他偏見，祇是繪這個裸體。這般模樣的裸體習作是有點鄙賤的了，但是，我要繪出一張純潔不垢的畫幅，要表出高奈克人的靈魂、性質和習慣。

「……棉被應是黃的，因為這種顏色可以煽動觀者的好奇心，可以引出燈光的燦爛而使我避開不去繪那燈光的效果……。

「在這種生硬的環境之下，年青女子睡在那裏做甚麼？思戀她的愛人嗎？在她那情緒上是很豐富的，但這是妖媚呢？睡覺呢？她求戀妖媚的情態已經確定了！

「我所感到的只有驚慌和恐怖，怎樣可怕的人呀？……」

「裝飾意味引我去作背景上面的花朵，這是死神 (Esprit des Morts) 的花朵，是燐火，表示古人們的亡魂。……」

寶洪旅館
出版作序

一八九五年二月十八日高更在寶洪旅館出賣作品共有四十九點請大文豪斯特靈堡 (Strindberg) 做目錄的序文，但他給高更一封信竟拒絕他

說：「自己雖也是野生的人，切望創造新的世界，所以對於高更的畫也感得野生的魅力。但是高更的世界總不是我的世界，我是喜歡淡泊的旨趣的，你樂園裏的夏娃，不是我理想的夏娃。」高更便回答他說。「你的文明是你的疾病，我的野蠻疾病」

主義，便是我的健康恢復法。……」後來就把這次通訊，公然當作目錄序文刊布出來；於是整個的高更，向本能上去吸收藝術上感興的高更，厭恨反自然作偽的高更，清清楚楚表示在公衆之前。他那些畫出賣了之後，他重到泰伊地荒島，臨行的時候他對人說：「我在這裏一件事也不能做，……在泰伊地島那日光和花叢中間我想刻我的墓碑了！」這句話竟成了讖語，從此巴黎人再也不能見他一面。

十九世紀末年高更回到巴黎那一次，那時他不但算一個新畫風的創造者，並且對

於人生與藝術也有了一種新的態度。當時巴黎一般學問家多有一種衰弱頹唐的氣象，——高更所謂現代文明是疾病，而藝術家求簡樸原始的呼聲，一天高似一天。他們都說：「倘使現代文明病了，那末，現代的藝術也一定病了；我們恢復藝術康健的唯一新印象主義引起了反動的運動。這種反動運動，就是受了高更了反動的運動。」

野獸派之運動

的影響，隨後在巴黎產生了許多所謂「野獸」的畫家。這種野獸派之運動，對於那些極度科學的冷的理智的繪畫一概排除。他們要繪畫復歸於簡潔原始，並且始終與他們的生活一致。五十年以前英國藝壇，也有同樣的一個反動運動，就是亨德（Holman Hunt, 1827—1910）、米雷士（Millais,

與生活一致

1829—1896），厭惡當時英國畫風的衰頹，要回復到拉飛耳以前的諸家那樣的樸素和

到原始時代

去探求旨趣

簡潔。現在法國畫家是反對文明，他們向更遠處直透上去——到原始時代去探求旨趣。歷代的一切名家一切畫派都被他們擯棄了，所以從

此法國的畫壇只見有勁勢而類於孩童的作品充滿着。

七 高更和塞尚

高更藝術的成分裏可以
以看出塞尚的影跡

瑪麗斯·特厄在他那本理論(Théorie)上面說高更藝術的成分裏可以看出塞尚的影跡。我以為這所謂影跡仍是

外表的，在高更的蒐集中固然有不少塞尚的作品，這些珍品高更嘗視若生命，不過我

塞尚高更

們與其說塞尚之影跡在高更的藝術上發現，還不如說塞尚與高更是同一

同一來源

來源——是源於印象主義大師畢莎訶。但自經愛瀾兒·柏爾一番明晰的

敘述後，關於高更精透的方法和意向以及他一向被人誤解的地方，也有充分的理解了

。塞尚那樣偉大的人格，用着稚拙的團塊描出人物奇異的姿態，他那造形的魄力確與

來學一

高更以極大的感化。高更在彭登望製作之際，嘗自己說過：『來學一回塞

回塞尚

尚。』

塞尚的崇高偉大的精神，有時顯現於普羅維司美麗明朗的風景裏，有時顯現於生氣勃勃的鄉人的樸實生活裏。他對愛瀾兒·柏爾說：『繪畫，只是色彩感覺的訓練，沒有外線，沒有模型，僅有反映：色彩有其富麗，形體有其豐滿。』二十世紀一大部

分的畫家，就以這幾句話做了他們藝術的定義。

裝飾式樣
的新意識

塞尚影響高更，固然是事實；但高更影響塞尚的地方也很可述。最

顯著的，就是裝飾式樣的新意識。塞尚的作品不問怎樣動目，怎樣驚心，我們看了，總得另外生出一種羨慕之心，我們的性靈也默默地被他那端莊而具有深味的畫幅提起了，這便是因為他那作品裏含着裝飾的韻律的新意識的原故。不過，高更

高更在泰伊
地的作品

在這種形體上面又進了一層，他用着良知良能，表現意大利處女那樣

的柔順。在泰伊地繪「安憩」(Le Repos)「屋前」(Devant la Case)「椰菜樹中的婦人」(La Femme aux mangos)「三個泰伊地婦女」(Trois Tahitiens)「一羣泰伊地居民」(或娜嫻，娜嫻，媽哈娜，Groupe de Tahitiens 或 Nave Nave Mahana)

內蘊則

的高更就是創造原始作風的高更，他那畫幅有時外表不同，內蘊則一，高更不是有二個，不過前後的環境迥異，藝術的形式當然也就有變更。文豪

斯特靈堡說他是「野蠻」，高更回答說是「康健」，繪畫與文學原是一個截然不同的

高更所作泰伊地婦女畫面上飾
裝飾趣味雖也沒有那樣精密

天地，內容充實的藝術品決不是人人所能賞鑒；
拿美妙的裝飾來形容高更均衡的形體，這才是最

適當的。在高更所作泰伊地婦女，畫面上的裝飾趣味誰也沒有顯示得那樣精密。把他的藝術比做地氈、花窗、莫薩克那些裝飾的作物也是最適當的。即此也能看出高更和塞尚種種的差異，這是很顯明很重要的差異。

在一八八九年，普爾台（Poulain）地方亨利姑娘（Henriette）的客寓漸成爲一般藝術家的會集所，熱心作畫的作畫，熱心敘述的敘述，也有兼而任之者，他們高唱而引人注意的是所謂「綜合」（Synthésis）的精神。瑪麗斯·特尼對綜合主義所下的定義說：

單純化是傳達內應性提其要領其
安置畫面於一致韻律的一種境界

「綜合的意義，近乎單純化，但並不是把某種物體的某部分削除的意思；所謂單純化者，是要傳達內應性，提其要，鉤其玄，置畫而於一致韻律的一種境界，刪繁就簡，概括全部。」

這是最透切的解釋，說到畫面上的色彩這一點，高更也就屢次述過：

「我觀察到光線和陰影的配合，還不能得到一種色彩光澤的均一。……那末，什麼可以使他均一呢？純色，應得竭力致意。——一株灰藍色的樹幹，就得成爲純

藍。……」

高更的作畫，是否全是這樣專一的注意力於心靈的美的均一，像他自己和他的朋友所解釋的一般？這問題殊難明白答覆。但是當我們接觸到他的畫面時，總覺得有種異常魅惑的吸引力。這不是他心靈的外溢是什麼？

綜合的構圖
構圖

綜合的構圖，顯示均齊，其目的在於獲得充分智慧而具有內應性，以傳出作家的思維。

一八九三年高更第一次從泰伊地回到巴黎開過展覽會之後，他說：「願意表出一個歡悅華麗而無約束，並充滿熱帶的陽光的世界，因並非充滿熱帶的陽光的世界」

一個歡悅華麗而無約束，並充滿熱帶的陽光的世界，因這樣的世界，才同我的個性相融合。」『這般絕妙

境地也許是沒有的吧！』有人這樣說。高更回答道：『有的，泰伊地的偉大、深奧、神祕，在我的每張畫面的一方寸中，都有表現着。』一八九七年二月十四日給他的朋友慕特佛伊 (Mouton) 信中也說：『用一個簡單的裸體引出原始野蠻的華麗』，也要引出原始野蠻的華麗。』

用一個簡單的裸體也要引出原始野蠻的華麗

不過，我們要知道，高更既不是象徵主義作家中的一員，也不是綜合主義作家中的健將；紅的玫瑰花說是象徵愛情，十字架說是象徵犧牲，這樣淺薄普遍的構想，不是造型藝術的要求。塞尚的蘋果，梵高的皮鞋，究竟在這些平淡的物象上可以看出什麼來？他那色彩的和諧，構圖的均適，筆觸的轉動，調子有深味，有韻律，可以使人興奮，可以使人沈默，可以接觸到物象的心靈，可以感覺

造型藝術的種種相

細微物象的背後廣大的天地

到物象的存在：細微物象的背後，有廣大的天地。看了高更畫的赤裸裸的泰伊地婦女，再參考他說的話，也就知道他的畫面斷不是種膚淺的說明，也不是空想的飄喻，的確是種生命的活躍，想像的綜合。瑪麗斯·特尼在他的理論中說過：『在一八八八年那時，高更從彭登望歸來，他的名聲逐漸引動我們，他顯示給我們看一個煙盒，並沒有什麼神祕，上面可以辨出一角綜合的形式。』

綜合的形式

象形的風景，是用綜合的形式，塗着紫、硃、翠綠和幾樣純粹色彩，這些顏色是直接從顏色瓶裏擠出來，沒有攪入什麼的。』

這個煙盒是最能顯示我們一個深刻難忘的畸形，一個組織一致及在平面上平塗色彩的富麗的概念；并由此而使我們明瞭一切藝術的作品，乃是從作家感覺上吸引到的

畫家的顏色裏線條裏
隱秘着內在的人格

性靈的傳達。藝術的精神經此一回發揚光大，我們就知道畫家的顏色裏線條裏隱秘着內在的人格，能引起我們在物

物質生活外同時
實現性靈的生活

質生活外同時實現性靈的生活。

八 瑪蒂斯——野獸派之驍將

現代藝苑
的領袖

瑪蒂斯(Henri Matisse)於一八六九年十二月三十一日生在法國北部

塞尚還大；他在藝術史上是個大革命家。為什麼呢？因為他把歐洲近世藝術從隱蔽的領袖，是現代藝苑的領袖。在歐洲現代新興的藝術界裏面，瑪蒂斯的影響比西以至印象派新印象派的藝術根本問題一齊抹煞，認為沒有研究的價值。雖然，從前畫家鑽來鑽去總跳不出『自然的樊籬』，和『客觀的形象』，到

了瑪蒂斯一概擯棄，而畫家拿自己的情緒來作畫，不但不像印象派的作法，並且純粹是創造的結構。瑪蒂斯說：

『(1)我確是仍然用意，在調和，色彩和構圖；我看那素描是種用線便能表白自身的

藝術。有些畫家和學生雖是專心去畫裸體的人物，但結果將情緒都失卻。真的美

真的藝術家不能
見不調和的色彩

決不是複寫壁上
或棹上的物體

不起什麼情緒就
沒有畫的必要

我所希望的情緒已湧起來了。

是用感情作畫不
是解剖學的描寫

瑪蒂斯和塞尚完
高高更都不同

一個野蠻人

情，那三個人從他們和自然的接觸中直接去探求新鮮的靈感，他卻從自己的情緒裏面去探求，所以他那畫面更生動、單純、安靜，他所謂是一個野

「(3)我決不用色粉條和色彩，以使自己的智識加強。我的製作不依據從前的速寫或習作的方法，但憑着記憶，用感情作畫，不是解剖學的描寫。」

瑪蒂斯和塞尚、梵高、高更等三個人都不同。他很注重感

蠻人，也就在於這些特質上面。

野獸畫家
的要素

「野獸」畫家繪畫的要素，簡單說來，就是：(1)力求簡單，(2)用最少量數的材料，取得最少量數的表現。這種要素在瑪蒂斯的藝術上最爲

瑪蒂斯最初也曾致力於學院風的畫法

顯著。不過瑪蒂斯最初也曾致力於學院派的畫法，一八九五

受到高更的影響，又被高更所感化，他那畫境經過好幾次變化纔拓出一種新畫風來。他雖然受到高更的影響，他卻並沒有摹仿過高更；他雖然歡喜新印象主義的光輝的色調，他卻從沒有採取過新印象主義的點染法。他對於色彩和線條都有獨

色彩和線條都有獨特的天分

特天分；色彩上常用堅固的

單純的兩種調子互相創造結構起來；線條和團塊雖像毛刷那樣粗大而動搖，但依然充滿着安靜的精神；他有許多奇怪的構圖，但是他的單純和安定的精神是值得我們羨慕的。

歪斜的形象乃是性情的純真的表現

他那歪斜的形象，乃

瑪 蒂 斯



高 更

裝飾的
特徵

是他性情的純真的表現，如果用寫實主義的方法來解釋他一只龐大的腿或畸形的身體，那是不容易明白的。瑪蒂斯的畫，十分富於裝飾的特徵，他

那歪斜的形象也含有

動律與
均衡

動律與均
衡。有時

更是加增他畫上的節奏，可以說他那歪斜的形象決不是偶然的。我們尊重他的畫，並不是因為他的真確，

適合於美感的
線條和色彩

卻

集中描
寫

是因為他
那適合於

斯 蒂 瑪 之 時 刻 彫



美感的線條和色彩，他與後期印象派諸人最共同的一點就是單純化，將一切雜亂的細部省略，而把緊要物象集中描寫，色彩單純表現而有還元的傾向。

瑪蒂斯的特質

抑揚的韻律

與藝術以新活力表
白現代潑刺的精神

，更能將阿非利加黑人及波斯人印度人埃及人的彫刻趣味吸收於畫中，調和他那抑揚的韻律。在最近五年間，他畫面的構想和節奏，更能表示他最完全的卓越；色彩的美麗，原色及灰色的調子，純因趣味而創造起來，卻像音樂那樣調和，他那線條的省略已達於極致。瑪蒂斯可稱為野獸主義的領袖，與藝術以新活力，表白現代潑刺的精神。

九 立體派

使畫面的物象現出
堅實耐久的狀態

塞尚因為要使畫面的物象現出堅實和耐久的狀態，所以有時就把曲線畫出角，似乎成爲立方形。這種表現物象的方

法卻是非常有力而能透入實在的深處的，所以他也有幾句話說：『自然的萬物都可以

用圓錐形，圓筒形，立方形的線表現出來，所以學者先要明白怎樣畫這些線。」一般「野獸」畫家，便取這類的話做根據，並把它申引出一種更進的理論。他們在實行方面，又把一種似是而非的科學上的說話來做幫助。我們都知道，二十世紀之初，畫家對於求原始的形式是非常熱狂的，這輩青年作家聽得礦學家說：「晶是一切物象的原始形式。」因此他們在畫面上就處處要有結晶體的代表。他們為科學所惑的一句話

是：「第二形式（人工的）是由原始狀態的邊角消除了以後成就的形式。」

因此之故，要恢復自然物象與人類的原始狀態，必須減除了一切曲線，重新組成

幾何形體。

這種新主義最初的作品，在風景方面，把草坪分裂起來，成爲一塊一塊積木似的立體，海上的波濤，畫得都有鋒銳的尖角。他們要脫離先

色彩與色彩間的照映。

入觀念，以觸着物體的特質，所以每把物體的狀態，分解成若干的幾何形體，一方面認識自然界中色彩與色彩間的照映，同時更要認識形體與形體間的照映。這派畫最早最顯著的是一個法國的作家白拉克（

體形與形體間的照映。

體與形體間的照映。這派畫最早最顯著的是一個法國的作家白拉克（

Georges Braque, 1882—)。他在一九〇九年的秋季沙龍，陳列這種作品，就轟動了世

白拉克與

辟迦梭

人的耳目。但是同時還有一個西班牙籍畫家辟迦梭(Pablo Picasso 1881—)也是極著名的；他是科學的立體派的主將。至於立體派究竟是白拉克

立體派的名稱出

諸瑪蒂斯之口

還是辟迦梭所首倡的，至今仍是一個未決的疑題，但立體派這個名稱卻是出諸瑪蒂斯之口的。

辟迦梭以一八八一年生於西班牙之馬拉茄(Málaga)，十九世紀之末，現身於巴黎

，那時候他已經是個繪畫的能手了。在他未接近「野獸」運動之前，他的藝術乃是很

純正而穩健的，並且我們可以看出他本來的天賦，無奈他那敏捷而多智的頭腦，常使

敏捷而多
智的頭腦

他不時的變更畫法，所以在他還沒有達到立體派的境地的時候，已經換過了許多不同的畫法了。他在繪畫上不斷的探求新穎的感覺，創造新式

樣，可是就有人在他的畫法上，訂下了理論和名稱。立體派的根本主張有兩點：

(1) 力便是美。

(2) 直線比曲線為有力。

但是，我們如果要詳細研究這個主張時，便有許多不能成立的地方。譬如說「力

便是美」，而我們日常都說很柔弱的花是很美的；再如「直線比曲線爲有力」，而我們所知道，弧形的門實在比口字形的門爲有力。據此，則立體派的主張，也有許多可以懷疑的地方。但立體派的畫家卻置之不顧的；他們以爲「一張以直線組成的畫是很有力的，所以比曲線組成的畫爲美。」例如辟迦梭的「婦人之頭」，可說是代表立體派的第一個狀態，他那人頭是分割成爲幾何形體，我們看去時，並不像一張畫，卻如野人用鐵器作成的木刻。不過我們看慣了這種奇突的野獸主義的技巧，我們也可以覺到那人頭表現的趣味呢。

立體派的第一個狀態，只是把物象分割成爲幾何形體，比較第二個狀態還是很簡單。第二個狀態乃不但把物象的一個景象顯示出來，並且要把物體的多方面的景象炫示出來彙集在一個結構裏面。譬如畫一只茶杯，必須要化成許多景象——從茶杯上面成爲幾何的象徵意味。看出來的景象，側面看出來的景象以及下面看去的各種景象——把這許多景象聚集起來，成功幾何的象徵意味。

立體派並不像新印象派單求科學的滿足，他們的目的純在表現物象內部的實體。依着前文的解釋，塞尚的作品是用色彩面建立在平面上，所以畫面疊着色彩面，物象

竟像是結晶的團塊，立體派便是從他這種地方出發，繼承他具體和論理的一方面。要

概念的

使那論理澈底，便看自然形象是無用處，另外主張所謂「概念的美術」(Art de Conception)。

美術

所以塞尚的畫面上色彩面的組織，乃是直觀的表白

空間的效果，到立體派便為幾何的象徵。從前人都相信藝術是由觀照接觸事物的本質，立方派覺得觀照的途徑還嫌迂曲，便要從超過感覺的純理性上面去尋本質出來。

立體派中間也

有種種的異相，種種不同的特徵，這便是那些

有種種的異相

作家最初企圖不同的緣故。依 Apollinaire 的分別，立體派有四種：

便是科學的立體派。形體的立體派，音律的立體派和本能的立體派。科學的力體派是四種中最澈底的一種，要純用理智來表白事物的實體，所以畫面幾乎沒有色彩，單用赭色以補助幾何的線面。立體派運動開始的時候便是這樣作法。但細看他們的畫面也有不能澈底實現他們主張的地方。因為他們本不肯用自然的形象，但幾何的象徵的線條錯雜聯合常自會隱藏着許多形象，未免是自相矛盾。形體的立體派比較的和平，但着重物象空間的性質，這便是立體的側面，也並不脫離說明的形象。要從論理的發展說，他的位置是在印象派和科學立體派的中間。音律的立體派就在反對地位，想純

由藝術家的想像去創造，和自然的實際沒有什麼關係。用着 Agollinaire 的話來說，他們純以傳出美的快感，明瞭的結構和崇高的意味來做目的，所以他們很注重音樂的旋律，結構，並用表白的，裝飾的方法着色；從前澈底拒絕的色彩這時候便又重行應用。最後本能的立體派將立體派最初的企圖根本顛覆，他們主張依着作家的本能和直觀的命令，全不要顧慮什麼法則。立體派到了這樣的境地說它是已經失敗也沒有不可。

十 表現派

澈底主張
自我表現

瑪蒂斯與立體派以後，又有一派畫家追蹤而起。這派畫家便是澈底

主張自我表現的。他們以為繪畫應得同音樂一樣的自由，不攙雜任何物質觀念而給人以情感上的快樂，使美術生命獨立存在。所以他們要不用自然對象或理智說明的中介，但用色彩，形狀的結構和調和做內面自我的發表。本來美術所以為藝術的本質的不在模寫的對象，卻在能創造的自我內部性，所以愈是純粹的

自我的
精神

藝術便愈能直接表出這樣自我的精神。但這樣精神的本質又在什麼地方呢？這就在不能用言語和外面事物說明的情意。情意的性質是不絕要求表出，所以美術

上情意的表出可說是自我內部必然的要求。

最能夠澈底實行這種論理和信念的是表現派 (Expressionist) 的首創者康廷斯基 (

表現派的首創

者康廷斯基

Vasily Kandinsky, 1866—)。他是波蘭人，而久住於德國，竭力主

張繪畫應該是抽象的，不應該與綜合發生關係。他常常借着音樂來證明最純粹的藝術是脫離對象和觀念。因音樂家可以不顧自然的聲音純用「音律調和」奏出悅耳的譜調來；那末，畫家也沒有固執外

純粹藝術是脫離對象和觀念

用形真色以達到最高最純的地位

而自然表現的理由，也可以用形色的結構自由地達到最高最純的地位。

藝術的優劣是要看作品的。康廷斯基的作品是怎樣的呢？用文字來解說，他畫面上純是些赤、黃、綠和褐的單色，用種種濃淡的面積交錯組織，並沒有什麼外象的暗示——這也不是絕對沒有；題目也是像音樂一般的用 Improvisation, Composition 等等，卻是純從自我的製作衝動生出，但和隨意塗抹又是不同。他們常說一切的結構都依着內面必然的結構，但是理論上和製作上還有些隔膜的地方存在着，這不能不說是種缺點。但表現派和立體派原都是後期印象派理論發展的一個現象，他們的不完全正沒

有什麼可怪的。

十一 未來派

同時意大利有一輩叫做未來派 (Futurists) 的畫家，他們主張局部再現各種物象的不同的景象，而同時對於動靜表現，尤其着重。未來主義乃是個文藝運動，它的意義是希望未來。原來意大利近代的藝術衰頹極了，它們有的只是些古人的遺作。一般畫家，正如羅斯金 (John Ruskin, 1891—1900) 所說：「只知臨摹拉飛耳，而不知研究拉飛耳所研究的。」因此他們的藝術，就每況愈下，要算是歐洲最沒有希望的。因此未來派的畫家，以為過去的榮華可以把現在事業湮沒污蔑了的，所以他們標榜反對過去來派的首領馬利耐德 (Signor Marinetti, 1877—)，他拿他雋利痛快的文筆，發表未來派的宣言，代替他的畫友做藝術宣揚。

動的感

覺

講到未來派的色彩，他們採做新印象主義的「分割法」與着重餘色。但於繪寫形象的時候，他們以為宇宙的流動，在繪畫上應該表出動的感覺。因為動和光，就把一切體積的物質都搗毀了。白喇 (Giacomo Balla) 的「婦人與狗」：

白劇的婦人真狗

或（「散步」），乃是物體的動的分解的一個好例。這張畫可說是急動的一個總合，許多腳影和尾巴表白那狗搖尾快步的捷速，一條鍊索表示

把空間藝術轉移到時間藝術

牠的抖動旋轉，還有許多鞋子腳影表示狗主人的捷行。未來派畫家爲要表現活動的緣故，把空間藝術轉移到時間藝術了。

綜觀現代這般極端的藝人，他們都是渴慕着音樂的狀態，流動的精神；他們從繪畫上打破一切的束縛，純由自我作自由表現。所以不論他們的作風是多麼異樣，總是

結論

脫不了「暴行」這個範圍。無論野獸派，立體派，未來派，他們都不是靜止的，他們都只朝着動的方面走。他們的原作我雖然看得不多，但我覺得他們也還沒有到清澄的地步，現代的藝術，還是在混亂的時代，但是走

朝着動的方面走

的方面是不錯，將來再由混亂而進於清澄，由堅毅的精神，求出完美的

表現。我敢斷言世界的藝術不久有一個黃金時代出現。我不久就要動身到歐洲去看看他們的原作，活着的幾位我也想去訪他們談談，我希望得到他們的薰陶，希望把我自己修養成一個「美的靈魂」。最高的藝術便是這「美的靈魂」的純真的表現。

美的靈魂

現。

輝司萊

輝司萊的地位

輝司萊在十九世紀藝術界裏是佔有獨特地位的；他是以美國出身而享世界榮譽的一個畫家；他是對抗抨擊和誤解的一個搏鬥者。他以智者顯銳的機警和勇士不撓的鬪心來維護他的藝術和理想。他犧牲了許多精神，改革英國人的藝術觀念和屋內裝飾觀念。他誘掖一般執迷於「每張畫傳述一個故事」的人覺悟到「每張畫應該唱出一個音調來」。

懂得魏拉士貴支和東方藝術的真價值

英美人懂得魏拉士貴支和東方藝術的真價值的，要算輝司萊為最透澈；他融合西班牙的寫實主義和東方裝飾趣味於一

爐，而創出一種新的肖像畫風格。他在英國雖然是一個異鄉人，但能把整個的英國顯露於英國人的面前，他那畫象盡是些倫敦河畔的「詩意」，這種詩的景象，從前沒有人注意到，而在今日，則大家都可以感覺到它們的美了。

輝司萊 (James McNeill Whistler, 1834—1903) 生在美國麻薩丘塞茨洲 (Massachu-

洛威爾 (Lowell) 城，是一個軍官的兒子。一八五一年，入西點 (West point) 陸軍學校肄業，三年後，便到華盛頓測量部裏充當繪圖職務，但他不歡喜這部裏鏽刻等技術，便於一八五五年辭去職務，而到巴黎去專攻藝術了。

繡司萊到法國時只有二十一歲，那時候研究藝術的學生，大半是孤標傲世，放浪

性本好

不羈的；繡司萊性本好動，對於這種生活，頓時感到濃厚的興味，於是他大部份的時日，不到研究室裏去，而往巴黎的街頭巷尾，咖啡店，酒肆等

處去廝混，當時有誰料到他便是英國藝壇上的一個不朽的碑石呢？

繡司萊在法國習畫五年。最初沒有什麼驚人的藝術。他的第一張重要作品「鋼琴前」，於一八五九年在沙龍落選，翌年，得陳列於皇家美術院展覽會中，並為該會會員約翰飛力潑 (John Philip E. A.) 買去。這畫中表象的是他的表姊西摩海登 (Miss Seymour Haizen) 夫人，坐着奏鋼琴，她的女兒依琴而立；這張畫富有魏拉士貴支的氣分。一八六三年，他二度出品在沙龍，又遭落選，這次嘗試的是「白衣女」(The white Girl)，所畫的是一個愛爾蘭姑娘，穿着白衣，手持白色花，站立在白帷幔的面前，這張畫是他求色彩諧和的初試，後來名爲「白色的和樂第一」(Symphony in white

沙龍被拒作
品展覽會

沙龍被拒作品展覽會」，輝司萊的「白衣女」也陳列在內，不意竟大得觀衆與批評家之讚賞，自此輝司萊對於自身的藝術，益抱堅決的主張，一意與那流俗反抗了。

輝司萊雖名為美國人，但其與美國的關係甚淺。自從一八六三年，他移往倫敦居住後，雖也有短期的居留，但他畢生的事業是建立在英國的。

他住在倫敦泰晤士河畔的吉兒西(Chelsea)區，隣居有羅瑟蒂和其他文藝壇上的聞人。輝司萊初到此地時的藝術，東方趣味極濃，他於一八六四年作的「金屏風」(The Gold screen)內的少婦是穿和服的，其餘陳設也是東方東西；還有「陶器國的女王」(Sa princesse du Pays de la porcelain)，「小白女」(The little white girl)也是他的「東方時期」裏的最著名的作品，尤其是「小白女」(或稱白色的和樂第一)在當時頗引起人家的注意。詩人史文朋(Shelburne)在輝司萊的畫室裏看見了後，便咏一首詩叫「鏡前」(Before the mirror)，並且收入他的詩歌集內。

後來他更作「白色的和樂第三」，這張畫曾受批評家攻擊，但爲輝司萊所駁倒的

小白女

喜用音樂上的術語來做他的畫題

。一八七二年他的「母之肖像」畫成，在皇家美術院出品，輝司萊常喜用音樂上的術語來做他的畫題，所以這「母之肖像」又叫做「灰色與黑色的排列」(Arrangement of Grey and Black)。

一八七七年，他生平的傑作「托馬司卡萊爾肖像」(此幅畫法是與「母之肖像」一樣的，又名棕色的排列)。「窩文肖像」(又名黑色的排列第三)，以及四張「

夜曲」(一張是青與銀，一張是青與金，一張是黑與金)等，都在格羅斯文拿美術館(Grosvenor Gallery)內陳列出來。他的「夜曲」是絕不受平常繪畫習慣的羈絆，他是一任其情感來支配他的畫筆的，所以他的「夜曲」可說是「詩的

畫」，是表現輝司萊所追求的創造的。「夜曲」最主要的內容是清澈的空氣，朦朧月光下的流水，神秘的黑影，大空的陰象，至於風景的瑣屑不過是附屬品罷了。當時英國畫家大抵是趨向於表面的表現，技巧固然極精，但沒有深醇的意味，他們看見了輝司萊的藝術，尤其是他的「夜曲」，自不免要起一番恐慌，同時，很不幸的說，輝司萊也就逃不掉人家的痛詆辱罵了。

羅斯金
批評

泰索和先拉飛爾派的擁護者，英國文豪約翰羅斯金批評他的黑與金的

夜曲（又名「白土西橋」Old Bathouse Bridge），有一段極難忍受的話……

「爲輝司萊君計，爲保護購畫者計，我以爲林特叟爵士（Sir Coutts Lindsay，格羅斯文拿美術館館主）不該把這無教養，妄自尊大而類於欺詐的造作陳列於館中，我在倫敦所耳聞目見的錯誤弄動很多，然從未聽得有類似流氓之人，敢於大衆之前，拋擲一罐顏料，而向人索價二百鎊呢。」

羅斯金這種批評，影響及於輝司萊藝術的社會信仰方面很大，輝司萊爲他藝術的前途計，遂控羅斯金於法庭，要求賠償名譽損失一千鎊。一八七八年十一月二十五二十六兩天，法庭傳審輝司萊和羅斯金延聘的律師，其辯中有好幾句妙話，茲抽繹如下：

羅斯金的律師：「只兩天的工作（「按白土西橋」是在兩日內完成的），你要二百鎊的代價嗎？」

輝司萊：「不是，我所要的乃是我一生所得智識上的價值。」

律師：「你能使我了解這張畫的美嗎？」

輝司萊：「不，恐怕不能，像音樂家不能使聾者知音一樣。」

後來律師細細審察「土白西橋」，一面用手指着說道：

「且讓我看這張說是白土西橋的黑與金的夜曲，在畫幅中央的是甚麼東西？是千里鏡嗎？是救火具嗎？這可像白土西橋嗎？又在橋頂上的是甚麼東西？如果他們是馬，是車，那末，他們怎樣下橋去呢？」

此類辯論，不免有些滑稽；羅斯金對於美術評論，素極精警，爲人所共知，但此番醜詆輝司萊，却是一個大錯誤，他的辯護士那樣詭誕的盤駁，不啻昭告我們當時一般的英國人沒有懂得輝司萊的藝術是什麼，不，沒有懂得藝術是什麼。

輝司萊辯論完結後，便向法官詳細解釋他作畫的意義，大意是說他作畫的目的，不僅僅描寫外象，他是要求一種顏色的調和，因爲描寫外象僅能表現表面的感覺，而賠償一個無生命的存在，在藝術上是沒有什麼大價值的。法官聽了，覺得理由充分，難以駁斥，遂判輝司萊勝利，判令羅斯金賠償名譽損失一個法靜。

輝司萊與羅斯金涉訟勝利後，英國社會仍是瞧不起他，他便到威尼斯去住了幾年，直至一八八三年巴黎沙龍爲他的「母之肖像」給他獎牌後，他的命運方有轉機；一八八四年英國皇家美術會推他做會員；一八八六年，又被舉爲會長，後以經濟的踴躍

，會員的反對，遂於一八八八年辭職，並永久脫離該會。

輝司萊退出該會時適值有人組織萬國展覽會，希冀聯絡各國新派畫家，共同做新藝術運動，當時輝司萊被推為該會會長；不多時法國新沙龍也成立了，輝司萊又被聘

聲譽日高

為審查員。此後輝司萊的聲譽，一日高似一日。一八九二年，他在倫敦開展覽會時，英國社會對他的態度，驟然一變；昔日對他側目的人，而今也要爭購他的作品了。輝司萊在英國藝壇上的奮鬥到這時才算勝利了。此後常居在巴黎

從此以後不再問聞外事

，娶了一個寡婦做妻，一八九六年回居倫敦，這年的五月裏他的妻子死了，這是他晚年的一個大創傷，從此以後，他就不再問聞外事，只以旅行消磨殘年。

輝司萊的個性甚強烈，脾氣也很怪癖，他每每在友人處看見他從前售出的畫，他必定竭力設法借回。加以修改，可是此項借件，永久不肯再還與原主。他對人家說：

「他們已經享受我這張畫好久了，還要什麼？」

輝司萊的口才很好，言辭鋒利，這對製造仇敵之柔術

製造仇敵之柔術

於他一生奮鬥的生涯，很有些幫助。他曾著一書，名曰製造仇敵之柔術

(The Gentle Art of Making Enemies)，凡是社會對他仇視的言論，他無

不敘述在這本書中，並也無不加以駁斥的。他那與流俗奮抗的精神，真不愧為獨樹異幟的一個藝術家。



南陽
漢畫
象集

本集所攝製者，皆古國遺物，從未經攷古家著錄者。其形製或為剔地陰文隱起象，或為鑿地陰文隱起象，其精細者，有類孝堂山武家林之制作，而雄偉拙厚者，又足與李翁五瑞登封三闕比美。

一冊 二元四角

河經版印
編益百關

東亞民族
國幣舉要

冊一
角二元二

▼河經版印 ▼關百益編
本書拓印東亞古代各族之幣，凡三十二樣。拓片精肖，解說簡賅，於東亞二千年來民族之興衰，瞭如指掌，實為研究民族史者唯一之參攷書也。

中華書局發行

中國畫學全史

鄭 昶編著 精裝一冊 四元

此書係鄭君自先年以長時間之研究而編成。全書約四十萬言。凡歷代繪畫之源流派別流派之數，及其進程上與有關係之各時代政治、宗教、風俗、思想等，無不敘述極詳。並及畫蹟、畫家、畫論各門，搜羅比富，互相印證，使千頭萬緒，從無條理之中國畫學史實，成爲一貫之系統。東西學者，若得介紹，則中國畫學自有系統之研究，蓋以此爲空前巨著，而實爲世界畫史學家、藝術家、考古家、收藏家之參考云。

◀ 版 出 局 書 華 中 ▶

□ 余紹宋編著 □

此書爲前法部次長龍濟余越園先生所著，茲復重行校勘，彙所損益，是爲定本。網羅六朝至今千五百年間論畫佳著，區劃類次，爲中國畫學開系統研究之始；校勘同異，攷辨精審，又爲中國畫學開忠實考據之始；自闢範例，成一家言，不特便於學者而已也。

□ 仿宋版印 四冊 二元

畫 法 要 錄

珂羅版印

圓明園全圖

二大冊布套一套一函十元

西人謂圓明園為世界四大建築之一，咸豐庚申撥於英法聯軍之役。此園舊藏圖中，為乾隆時內庭供奉所繪，凡四十幅，各有御題一詠，亦以是役流落外邦；今由程演生氏設法攝自巴黎國家圖書館，付本局印行。不惟畫法精絕，抑可視該園全景，洵可寶也。〔圓明園全圖〕二冊，鑄錄各家見聞所及，頗為詳盡，足資參證。

圓明園致 一冊 四角

中華書局發行

理經家獨局書華中

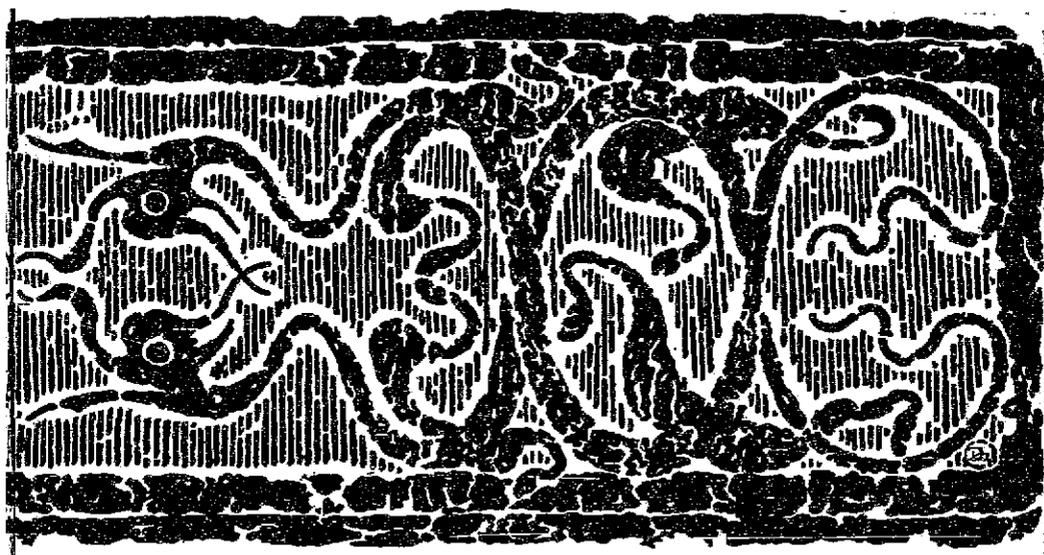
料顏牌塔

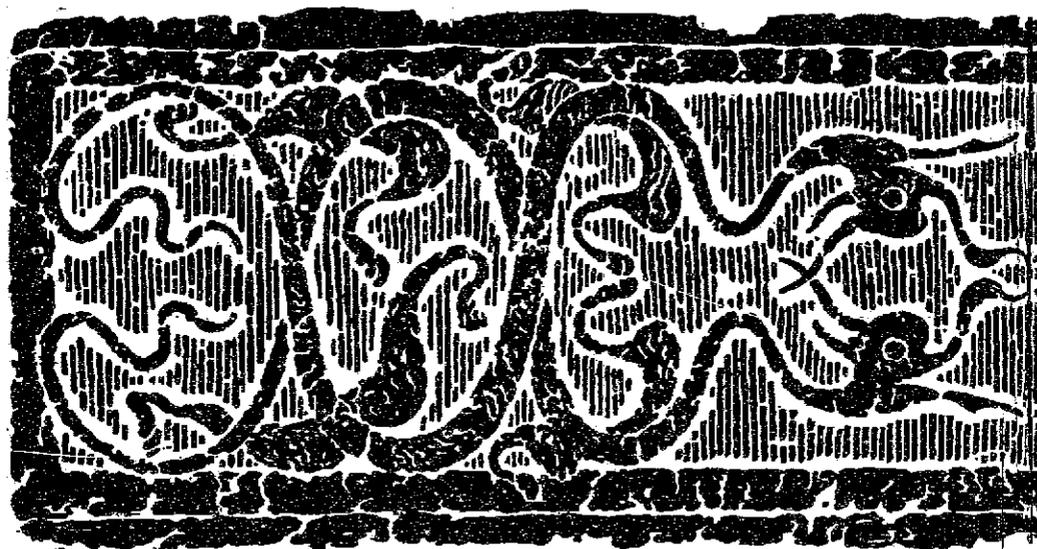
多最類種製精國德



本局獨家經理德國塔牌
油畫及水彩畫繪圖顏料
計有大小方塊錫瓶半盞
各類凡百餘種之多學生
及美術家應用最宜鮮豔
細潔尤稱獨步凡經採用
者均極滿意並備有各號
粉畫筆倘荷
惠顧無任歡迎







民國十八年四月初版
民國廿一年九月發版

發行所 西洋畫苑 (全二冊)

◎「定價銀二十元」

(外埠另加郵匯費)



總發行所
分發行所

各省	上海棋盤街	印刷者	發行者	撰輯者
中華書局	中華書局	中華書局	中華書局	劉海粟

(6251)

