

燕 画

瑪什藝徒專號

中國留法藝術學會輯

中華民國廿五年六月十九日出版

南京國畫社藏



合訂本

速從請購多無書存

藝風合訂本

每本一元

每半年訂一本，中有六期，包含兩三個特大專號，現已出至第三本。

文藝茶話合訂本

每本一元

這是人人寶貴的刊物。第一卷已售完，第二卷尙留數冊。

南華文藝合訂本

每本五角

全上下兩大本，中有許多重要文字與插圖。

三種書籍，不但定價低廉，而郵費與精美裝訂，均作奉送。三種合購，只須五元，得書六大本。

嚶嚶書屋

上海環龍路

沈氏

沈氏

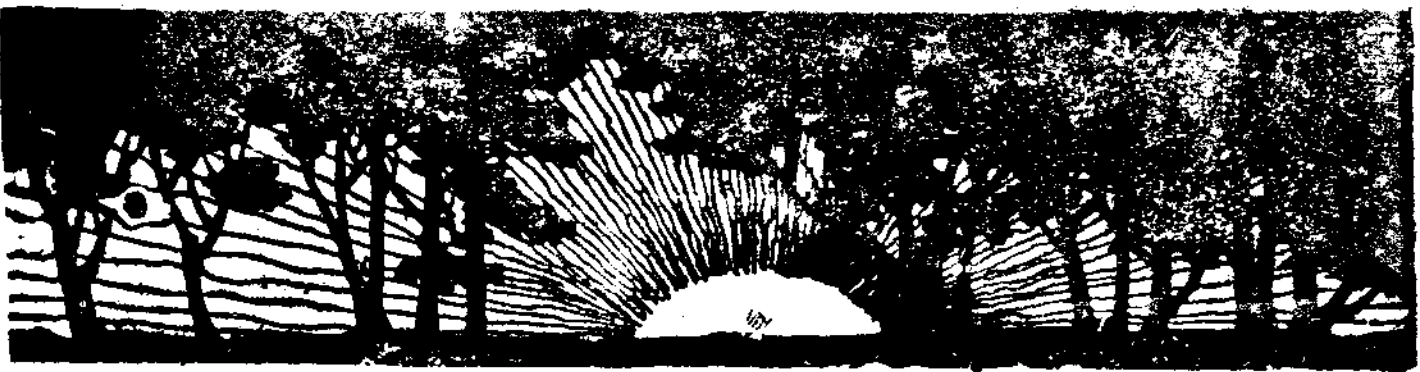


第七八九期 第四卷第

藝風月刊

第四卷 第七八九期

民國二十五年十一月三十日補行出版



封面設計.....	陳士文作
自寫像(彩色圖一).....	塞尙作
Jacob 與 Ange 爭鬥(彩色圖二).....	哥更作
海濱(彩色圖三).....	畢加索作
魚缸前的女子(彩色圖四).....	馬蒂斯作
圖5 劃分巴黎城市之賽納河.....	圖6 Montmartre 夜景.....
圖7 Montparnasse 咖啡館.....	圖8 巴黎美術學校.....
圖9 巴黎大宮院.....	圖10 德國表現派藝術之中心明興城
圖11 表現派大家 Kokoschka 自畫像.....	圖12 義大利未來主義首倡者 Marinetti
圖13 現年五十四歲之立體派領袖 Picasso	圖14 達達主義之出生地瑞士 Zurich 城
圖15 巴黎「超獨立沙龍」出品.....(一, 風景.....Chifford 作二, 油畫.....Rayter 作)	
歐洲現代藝術王子雲(三一—三七)	
圖16 巴黎藝術區域.....(三三)	
圖17 歐洲現代藝術三位先導者.....(三八)	
圖18 現年六十六歲之野獸派領袖馬蒂斯.....(三〇)	
圖19 Chagall 作肖像.....(三三)	
圖20 現代藝術出生地及其發展之方向.....(三四)	
圖21 達達派領袖 Picabia.....(三五)	
圖22 立體派及立體派以後各種主觀繪畫表現法比喻圖.....(三六)	
法國的立體派繪畫陳士文(六一—六四)	

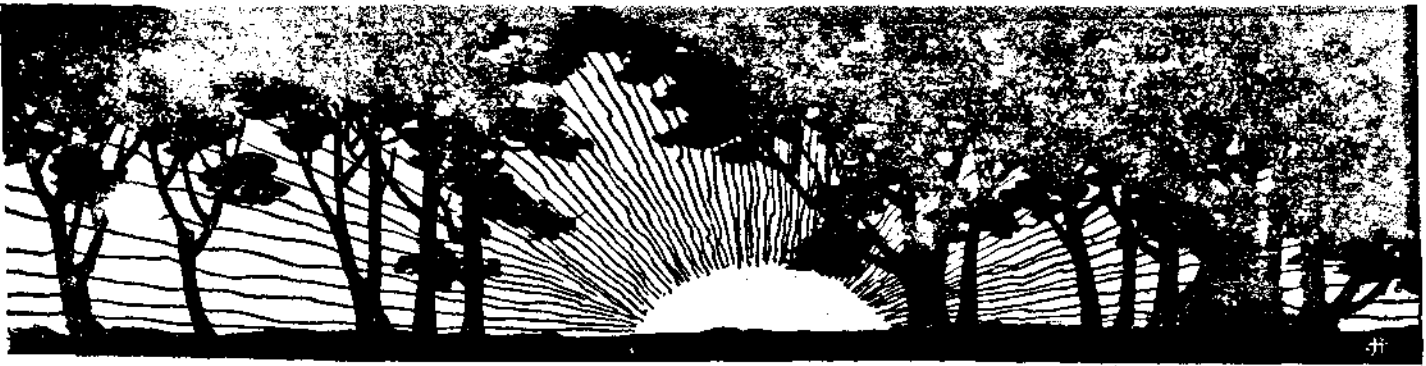


圖23 馬蒂斯自寫像……………(四)
最近藝術之趨勢……………(四) 凌常譯(四一四)

圖24 風景……………Oudot作 圖25 室內……………Leguault作(四)
現代俄國畫……………二 譯(四一三)

法國的立體派繪畫

圖26 亞維農小姐……………Picasso作

圖27 獨脚圖桌……………Braque作

圖28 靜物……………Metzinger作

圖29 藍衣婦……………Léger作

圖30 浴女……………Gleizes作

圖31 亞維農風景……………Lhote作

圖32 風景……………Fresnaye作

圖33 詩人 Apollinaire 及其友……………Laurencin作

圖34 靜物(一九二五)……………Picasso作

意大利未來派繪畫

圖35 菜市……………Campigli作

圖36 海濱的馬……………Chirico作

圖37 孤獨(一九二七)……………Carrà作

圖38 盲人(一九二二)……………Oppi作

圖39 跳舞場……………Severini作

義大利與未來主義……………燕士譯(二一六)

唯一的教師……………士文(六八)

未來派後的意大利繪畫……………張賢範譯(六九一)

圖40 裸女……………Modigliani作(七)

野獸派繪畫……………陳士文(八一八)

圖41 速寫……………拉諾亞作(八)

圖42 一九一五年的 Modigliani, Picasso 與 Salmon……………(八)



圖43 一九〇五年秋季沙龍的野獸派繪畫……………(八六)

圖44 速寫…………… Karl Hofer 作(八七)

西班牙和南美的繪畫…………… 馬壽玉譯(九〇—九三)

藝術家與大眾的距離…………… 士 文(九三)

西班牙繪畫…………… Solana 作

圖45 畫家 Barres 在 Toledo …… Zuloaga 作 圖46 流氓…………… Solana 作

野獸繪畫文插圖…………… Denis 作 圖48 包廂觀客…………… Rouault 作

圖47 尊尙塞尙…………… Derain 作 圖49 丑角…………… Derain 作

圖50 那不耳港…………… Marquet 作

圖51 飯後果品…………… 馬蒂斯作 圖52 Rouen 大教堂…………… Friez 作

俄國繪畫插圖…………… Samokhvalov 作 圖54 荷蘭風景…………… Kokoska 作

圖53 田上女工人…………… Samokhvalov 作 圖55 我與鄉村…………… Chagall 作

現代波蘭藝術…………… 波蘭 Zak 作 圖57 女…………… 波蘭 Wittie 作

圖56 母親與孩…………… 波蘭 Zak 作 圖57 女…………… 波蘭 Wittie 作

現代波蘭藝術概況…………… 盧和瑞(一〇一—一〇三)

尊尙塞尙…………… 春 苔(一〇三)

本體寫實主義…………… 陳士文(一〇四—一〇八)

圖58 拳手…………… L.A. Moreau 作(一〇四)

圖59 靜物…………… (L.) Dufresne 作(一〇六)

圖60 酒徒…………… Sekonzac 作(一〇九)

名畫家故事…………… 斯 文(一〇八)

現代德國繪畫…………… 常書鴻譯(一〇九—一一三)

圖61 自畫像…………… Liebermann 作(一〇九)

圖62 孤兒院…………… Liebermann 作(一一一)

圖63 花…………… Corintha 作(一一三)

圖64 面具…………… Nolde 作(一一五)

圖65 尼羅河…………… Slevost 作(一一九)

講法國話和講德國話的瑞士的畫…………… 斯 文譯(一二一—一二八)

圖66 都兒湖…………… Hodler 作(一二四)

現代瑞士藝術緒論…………… 汶 譯(一二六—一二九)

圖67 女像…………… Barraud 作(一三一)



London 的熊.....文(二四三)
 現代女子繪畫.....馬壽玉譯(二四一—二四二)

圖68 胸像.....Bourdelle 作.....圖69 魚.....Czaky 作
 圖70 人頭.....Zadkin 作.....圖71 頭.....Archipenko 作
 圖72 巴爾扎克像.....Rodin 作.....圖73 弓手.....Bourdelle 作
 圖74 F.F.女士.....Jesp. au 作.....圖75 飲馬.....Meunier 作
 圖76 裸女.....Mailol 作.....圖77 女身.....Lehmbruck 作
 圖78 放馬.....Dieberich 作.....圖79 戰死紀念碑一部.....Poisson 作
 圖80 加萊義民之一.....Redin 作.....圖81 勞工胸像.....Minné 作
 現代那威與丹麥繪畫.....羅莫辰譯(二四一—二四二)

圖82 病兒.....Munch 作(二四一)
 圖83 酒廳.....Krog 作(二四一)
 現在瑞典繪畫.....羅莫辰譯(二四一—二四二)
 圖84 速寫.....比加索作(二四一)

表現主義在比利時.....孫福熙(二四一—二四二)
 圖85 管燈人.....Ensor 作(二四一)
 圖86 十字架.....Sera 作(二四一)
 圖87 布爾喬亞之夜.....Tytgat 作(二四一)
 圖88 小販.....Frederic 作(二四一)
 圖89 死.....Jaeremans 作(二四一)

現代芬蘭繪畫.....羅莫辰譯(二四一—二四二)
 圖91 男像.....Enckell 作(二四一)
 圖92 芬蘭的鄉下女子.....Rissanen 作(二四一)
 畫論.....陳士文譯(二四一—二四二)
 圖93 印象.....Rouault 作(二四一)

現代藝術理論.....田有作(二四一—二四二)
 圖94 95 色環圖.....田有作(二四一)
 圖96 起色之吸收圖.....田有作(二四一)

編後.....孫福熙(二四一—二四二)
 畫家人名簡表.....(二四一)

文藝消息.....編者(二四一—二四二)

南京大學圖書館藏

平漢鐵路行車時刻表

民國二十五年十月十日實行

幹 線

72	66	64	62	52	42	44	22	2	北	南	1	21	43	41	51	61	63	65	71		
台混	通普	通普	通普	通普	通普	通普	通普	特快	上	下	快	特快	通普	通普	通普	通普	通普	通普	通普		
車	客	客	客	客	客	客	客	車	站	站	車	車	客	客	客	客	客	客	車		
行 開 日 每									站 名		行 開 日 每										
口三五 開五 行由期 漢一											平三每 開五 行由期 北一										
2.15					20.25	12.15	0.15	8.40	到	北平前門	開	22.00	7.00	14.20	9.0					15.0	
1.07					19.46	11.36	23.40	8.08	開	長辛店	到	22.32	7.35	14.59	9.39					16.0	
0.37					19.36	11.30	23.35	8.04	到	高碑店	到	22.57	7.45	15.06	9.47					16.3	
20.57					17.45	9.38	22.00	6.37	開	清苑縣	到	0.05	9.20	16.57	11.38					19.4	
20.37					17.34	9.28	21.52	6.27	到	定縣縣	到	0.15	9.30	17.07	11.48					20.0	
17.15					15.50	7.45	20.24	5.02	開	石家莊	到	1.40	10.58	18.50	13.0					22.5	
16.20					15.35		20.14	4.52	到	高邑縣	到	1.52	11.08		13.45					23.3	
12.52					13.55		18.50	3.29	開	邢臺縣	到	3.15	12.31		15.22					2.0	
12.30					13.45		18.41	3.19	到	邯鄲縣	到	3.25	12.40		15.32					2.3	
8.55					11.35		16.45	1.30	開	安陽縣	到	5.14	14.36		17.42					6.4	
7.54				20.35			16.30	1.15	到	新鄉縣	到	5.29	14.51			7.15				7.5	
5.12				19.09			15.10	0.04	開	許昌縣	到		16.10			8.40				10.0	
4.52				19.07			15.08		到	鄆城縣	到	6.40	16.11			9.42				10.2	
1.50				17.12			13.24	22.27	開	駐馬店	到	8.49	17.58			10.38				13.2	
0.57				17.00			13.09	22.17	到	明港	到	8.29	18.10			10.52				14.0	
22.33				15.35			11.52	21.04	開	信陽縣	到	9.42	19.27			12.21				16.3	
22.12				15.33			11.47	21.03	到	新陽縣	到	9.43	19.30			12.27				16.3	
18.30				13.45			9.57	19.32	開	廣水	到	11.16	21.16			14.29				19.3	
17.50				13.30			9.42	19.17	到	花園縣	到	11.46	21.45			14.59				20.1	
12.30				10.25			7.00	16.35	開	孝感縣	到	14.19	0.30			18.00				1.3	
11.20				10.10			6.47	16.31	到	橫店	到	14.34	0.42			18.15				2.1	
6.30				7.35			4.30	14.14	開	漢口江岸	到	16.49	3.00			20.51				6.2	
5.00	12.30	2.05					4.10	13.59	到	漢口大智門	到	17.04	3.25							7.4	
23.45	9.50	23.25					1.52	11.43	開	漢口循禮門	到	19.19	5.42			12.40	22.35			7.2	
22.43	9.38	23.15					1.42	11.33	到	漢口玉帶門	到	19.29	5.52			15.22	1.21			12.2	
20.15	8.08	21.40					0.20	10.11	開			20.51	7.14			15.35	1.43			13.1	
19.17	7.48	21.25					0.10	10.01	到			21.01	7.24			17.10	3.18			15.3	
16.00	5.45	19.05					22.17	8.13	開			22.48	9.15			17.25	3.33			16.3	
15.10	5.30	18.50					21.57	7.58	到			23.17	9.45			19.35	5.37			20.4	
12.20	3.38	16.50					20.20	6.23	開				11.23			20.05	6.07			21.5	
11.59	3.36	16.53					20.18		到				0.54	11.25							1.3
9.55	2.17	15.33					19.04	5.14	開				2.08	12.46			22.03	8.04			1.5
9.10	2.06	15.18					18.52	5.04	到				2.18	12.58			22.05	8.06			4.2
7.17	0.57	14.09					17.49	4.04	開				3.27	14.08			23.28	9.30			5.0
7.03	0.51	14.06					17.47	4.02	到				3.29	14.10			23.40	9.45			7.1
5.10	23.50	13.05					16.47	3.02	開				4.15	14.55			0.56	11.01			7.2
4.00	23.35	12.52					16.35	2.50	到				4.2	15.08			1.00	11.04			7.2
1.57	22.17	11.35					15.24	1.42	開				5.34	16.19			1.49	11.52			8.4
1.21	22.14	11.32					15.22	1.41	到				5.35	16.21			2.03	12.05			9.2
23.58	21.16	10.34					14.29	0.49	開				5.27	17.14			3.21	13.22			11.1
23.38	9.45	21.05	10.24				14.19	0.39	到				6.37	17.24			3.23	13.25			11.3
21.28	8.18	19.49	9.05				13.12	23.33	開					18.31			4.00	14.23	12.45	13.2	13.0
21.18	8.13	19.46	9.01				13.10		到				7.43	18.32			4.01	14.33			13.2
20.20	7.24	19.06	8.21				12.36	23.00	開				8.15	19.05			5.47	15.50	14.30	16.1	16.1
19.58	7.14	18.58	8.16				12.33	22.58	到				8.17	19.07			5.48	15.53	14.44	16.3	16.3
19.47	7.05	18.50	8.08				12.25	22.50	開				8.25	19.15			6.27	16.32	15.42	17.3	17.3
19.17	6.40	18.34	7.52						到								6.29	16.34	15.47	17.5	17.5
19.09	6.35	18.19	7.47						開								6.37	16.42	15.58	18.0	18.0
18.49	6.33	18.27	7.45						到								6.47	16.56	16.13	18.3	18.3
18.40	6.25	18.20	7.38						開								6.52	17.01	16.19	18.4	18.4
									到								6.55	17.03	16.21	19.0	19.0
									開								7.00	17.10	16.29	19.1	19.1

平 漢 鐵 路 支 綫

豐台支綫								
下行車次 站名	81		83		85		87	
	到	開	到	開	到	開	到	開
豐台		1.00		9.10		14.25		21.40
長辛店	1.24		9.34		14.49		22.04	
上行車次 站名	82		84		86		88	
	到	開	到	開	到	開	到	開
長辛店		0.20		8.20		11.45		20.00
豐台	0.44		8.44		12.09		20.24	

周口店支綫					
下行車次 站名	91		上行車次 站名	92	
	到	開		到	開
琉璃河		10.50	周口店		14.40
周口店	11.58		琉璃河	15.48	

新易支綫					
下行車次 站名	93		上行車次 站名	94	
	到	開		到	開
高碑店		11.53	梁格莊		14.52
梁格店	14.32		高碑店	17.31	

坨里支綫					
下行車次 站名	89		上行車次 站名	90	
	到	開		到	開
良鄉縣		11.25	坨里		14.00
坨里	12.37		良鄉縣	15.12	

六河溝支綫					
下行車次 站名	95		上行車次 站名	96	
	到	開		到	開
六河溝		8.50	豐樂鎮		14.30
豐樂鎮	10.06		六河溝	15.46	

道 清 支 綫

下行車次 站名	97		99		上行車次 站名	98		100	
	到	開	到	開		到	開	到	開
陳莊		7.35		16.00	三里灣		6.35		
清化	7.54	8.14	16.19	16.39	道口	6.43	7.08		
李封	8.52	8.55	17.12	17.14	李源屯	8.14	8.17		
焦作	9.07	9.32	17.26	17.49	汲縣南站	8.36	8.41		
李河	9.44	9.51	18.01	18.04	新鄉縣	9.18	9.21		
待王	10.02	10.07	18.15	18.18	游家墳	9.28	9.49		
修武縣	10.23	10.28	18.34	18.37	新鄉新站	9.57	10.40		1.00
游家墳	11.45	11.55		19.42	游家墳	10.48	11.03		1.07
新鄉新站	12.03	12.33	19.49		修武縣	12.33	12.38	2.16	2.21
游家墳	12.41	12.56			待王	12.54	12.58	2.36	2.41
新鄉縣	13.03	13.08			李河	13.09	13.14	2.52	2.57
汲縣南站	13.45	13.52			焦作	13.26	13.51	3.03	6.00
李源屯	14.11	14.16			李封	14.03	14.05	6.12	6.14
道清	15.00	15.57			清化	14.41	15.01	6.46	7.01
三里灣	16.04				陳莊	15.20		7.20	

註：在支綫行駛皆係客貨混合列車

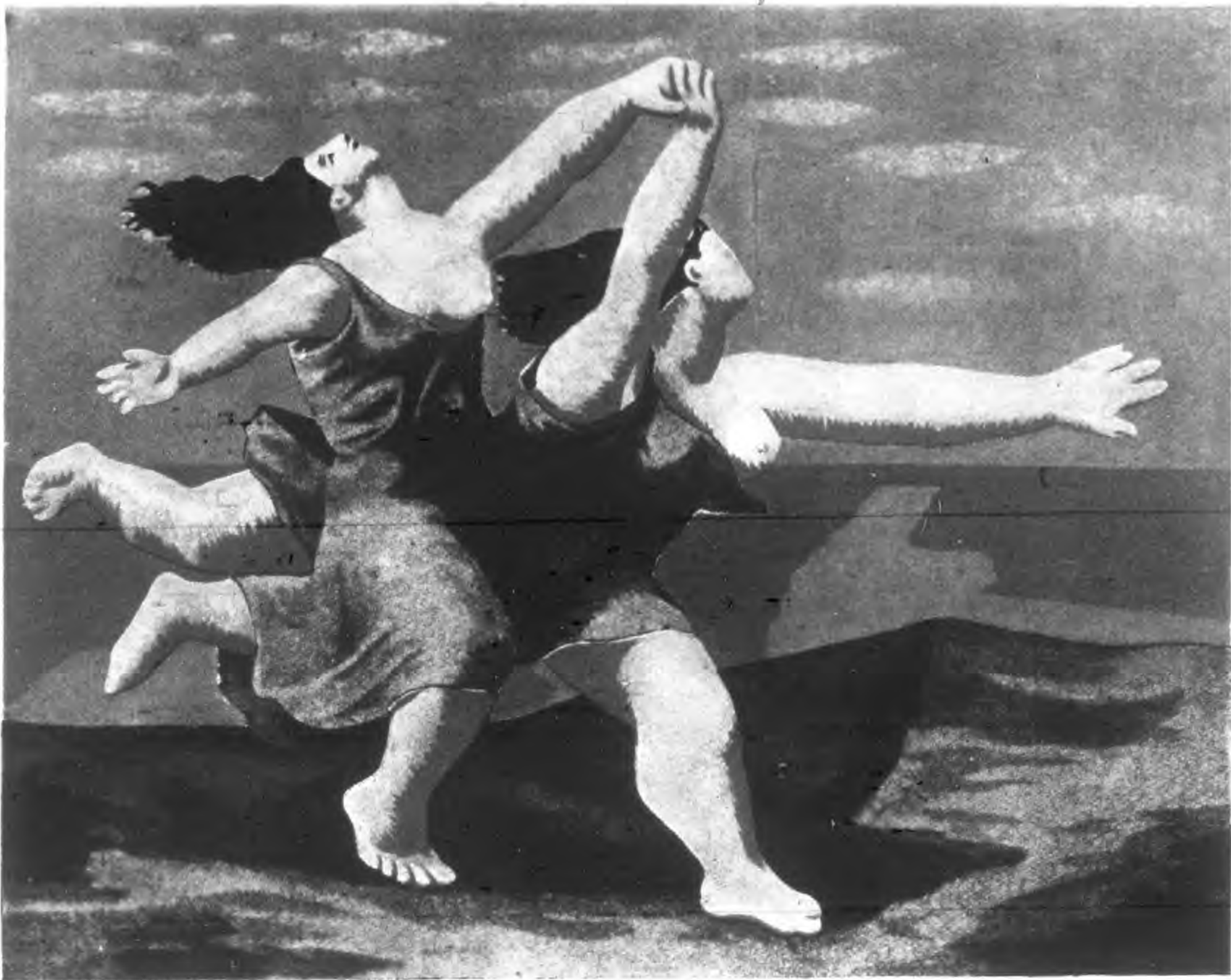


像寫日：尙 寒



Jacob 與 Ange 鬭爭

P. Gauguin 作



濱海：索加畢



魚缸前的女子

馬蒂斯作

歐洲現代藝術

(參看二十一頁王子雲先生文字)

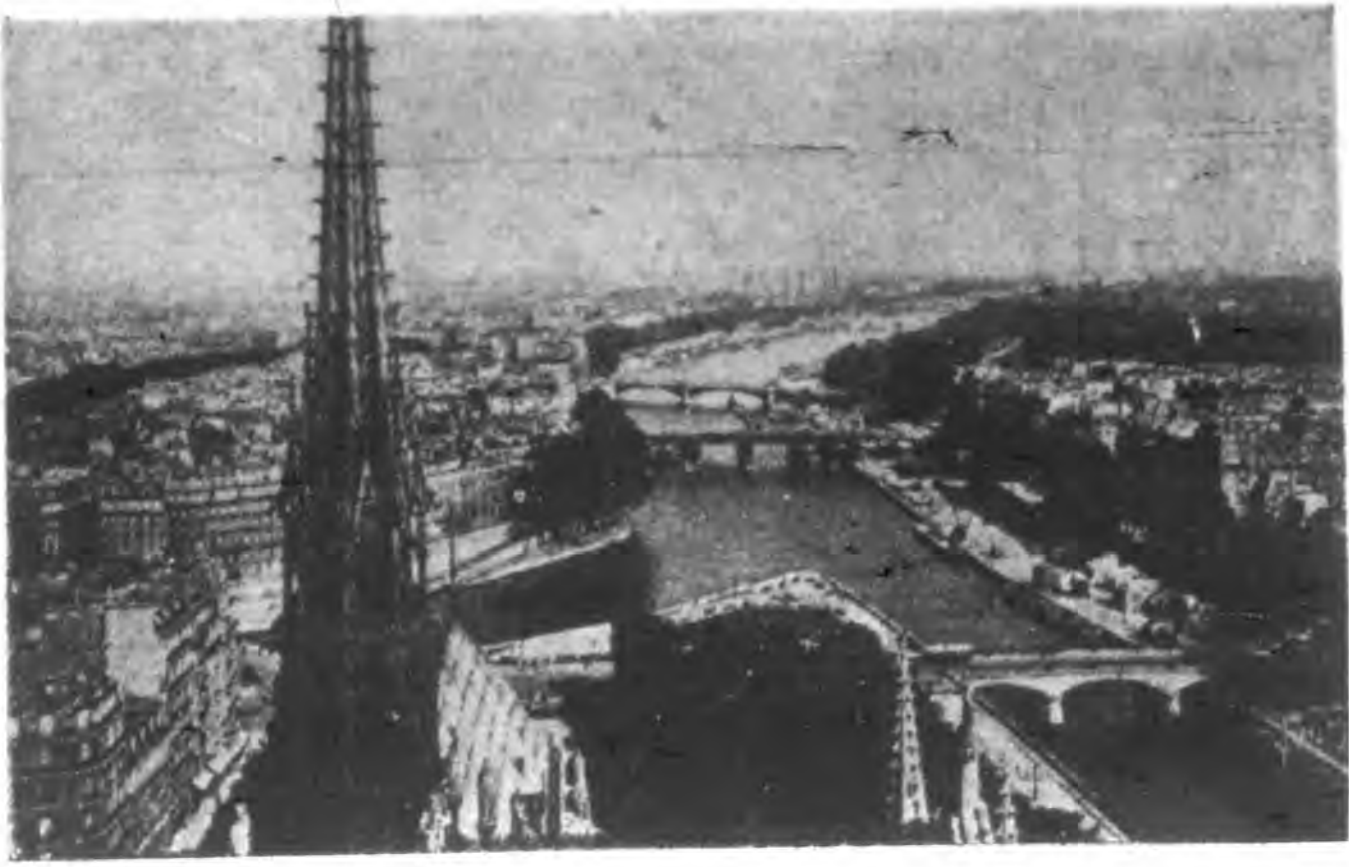


圖5 劃分巴黎城市之賽納河 河上最遠之一橋名爲「藝術橋」，乃巴黎美術學校至魯佛美術博物館中間必經之路，橋上禁止通車，有椅供人坐息賞玩。參看本刊一卷一期李有行君文字。

圖6 Montmartre 夜景 中爲聖心大教堂，四周乃藝術家出沒之所，曾產生許多偉大卓絕的藝術家。

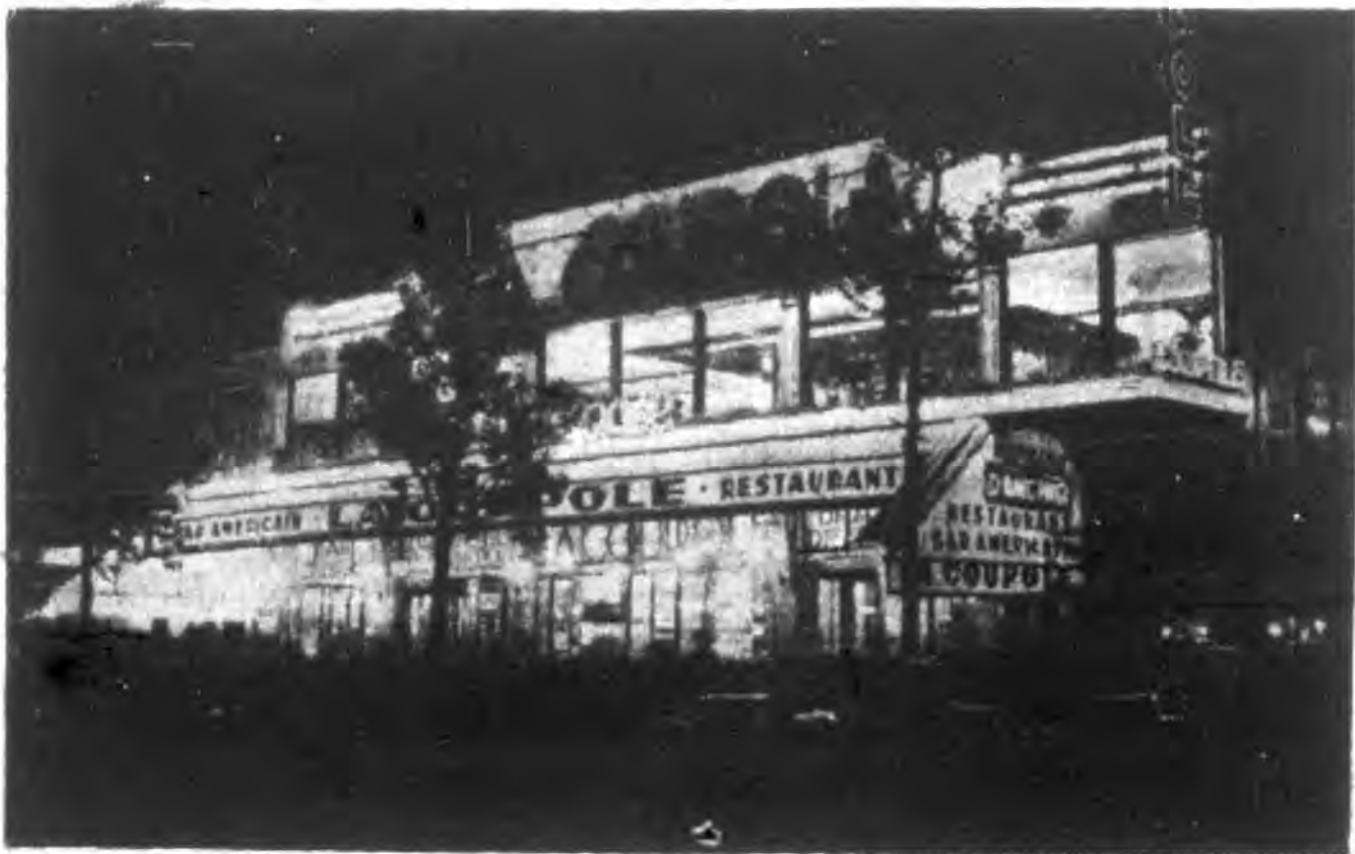
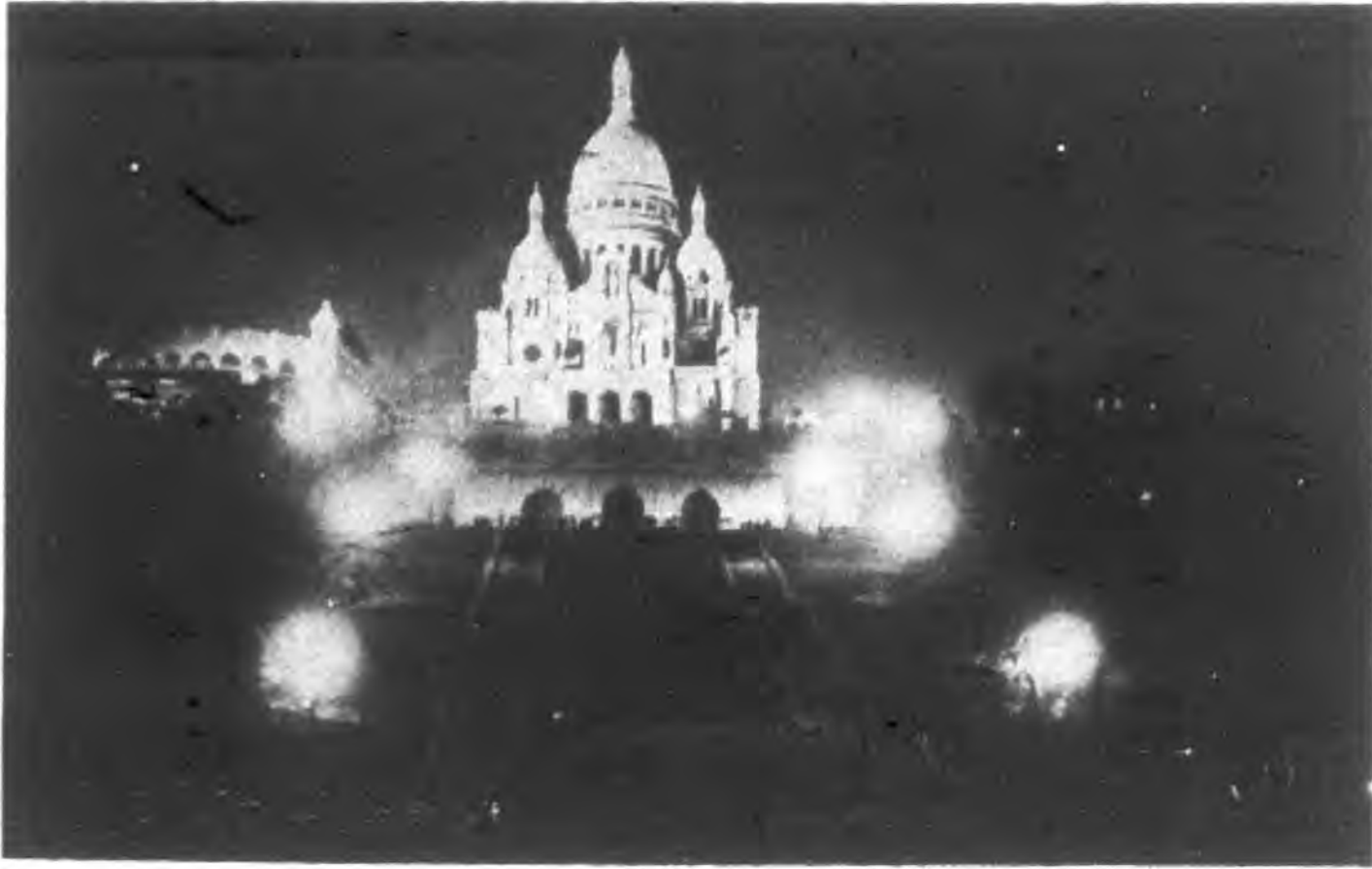


圖7 Montparnasse 咖啡館 各國青年作家羣集於此，由此產生藝術上之新思想，新理論，繼之而發生的是各種新學派。



圖8 巴黎美術學校——學院派的大本營，一輩學士院的官府作家，堅壘以守，但終於抵不住新藝術思想之襲擊。



圖9 巴黎大宮院 每年各沙龍舉行之所，亦即各主義派別成名之地。

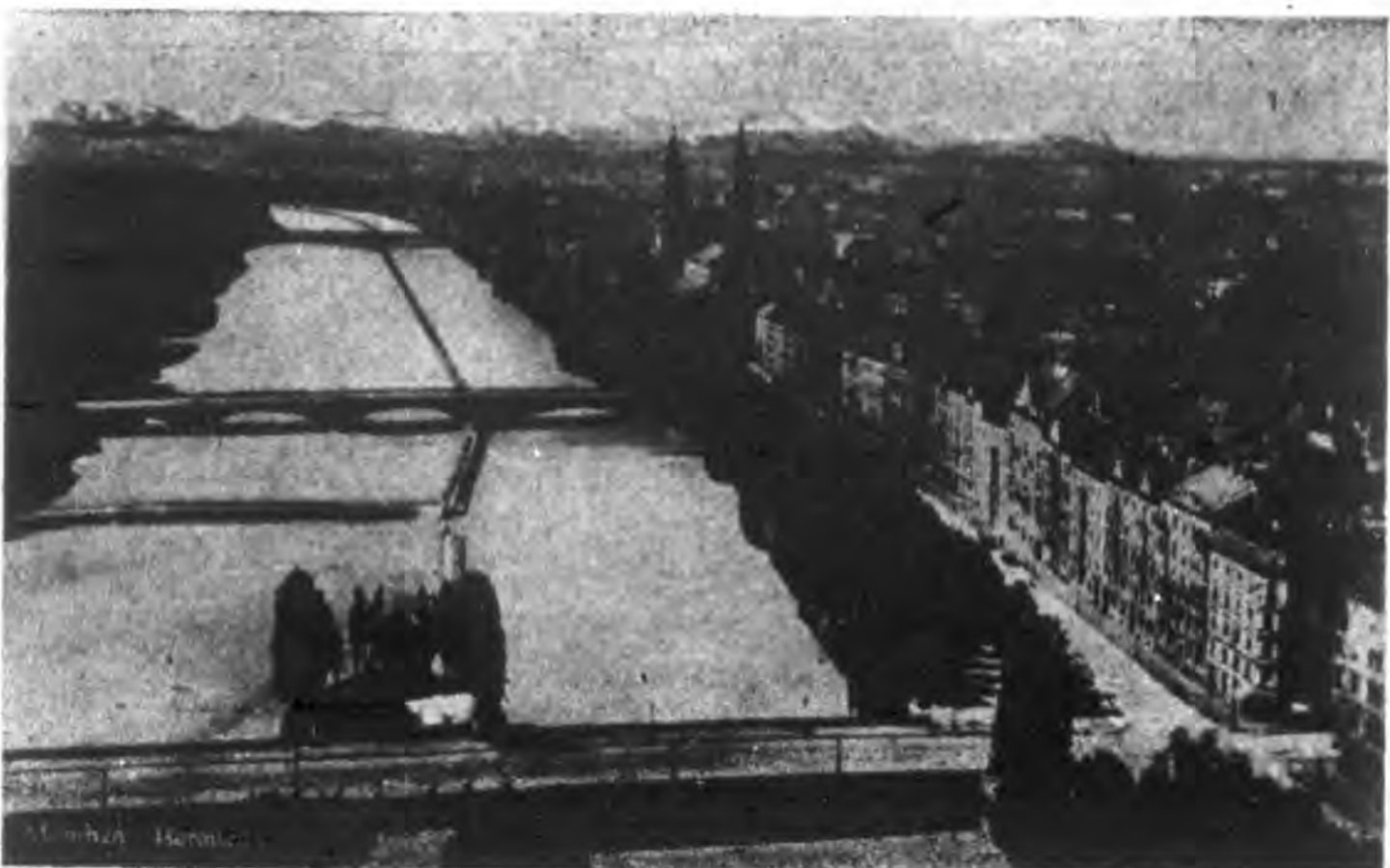


圖10 德國表現派藝術之中心明興城 位於阿爾卑斯山北麓，有伊沙爾河橫貫城中，為德國最美之城市，有美術博物館八所之多，更有世界最大之科學博物館。

圖 11

表現派大家 КОЛОЧКА 自畫像 現年四十九歲。



圖 12

義大利未來主義首倡者 Marinetti 現年五十七歲，任義大利皇家學院委員，於未來派成立大會中發表宣言之情景：『所謂未來派，即是一種極端的暴烈行爲……』

PHOTOS
LUCIEN VOGEL



圖 13 現年五十四歲之立體派領袖 Picasso →



↑ 圖 14

達達主義之出生地瑞士 Zurich 城
 城臨阿爾卑斯雪峯，背山面湖，為瑞
 士最大之城市，亦文藝中心區，各國
 學者相率卜居於此，人文薈萃，故能
 為新思想新學術生產之所。

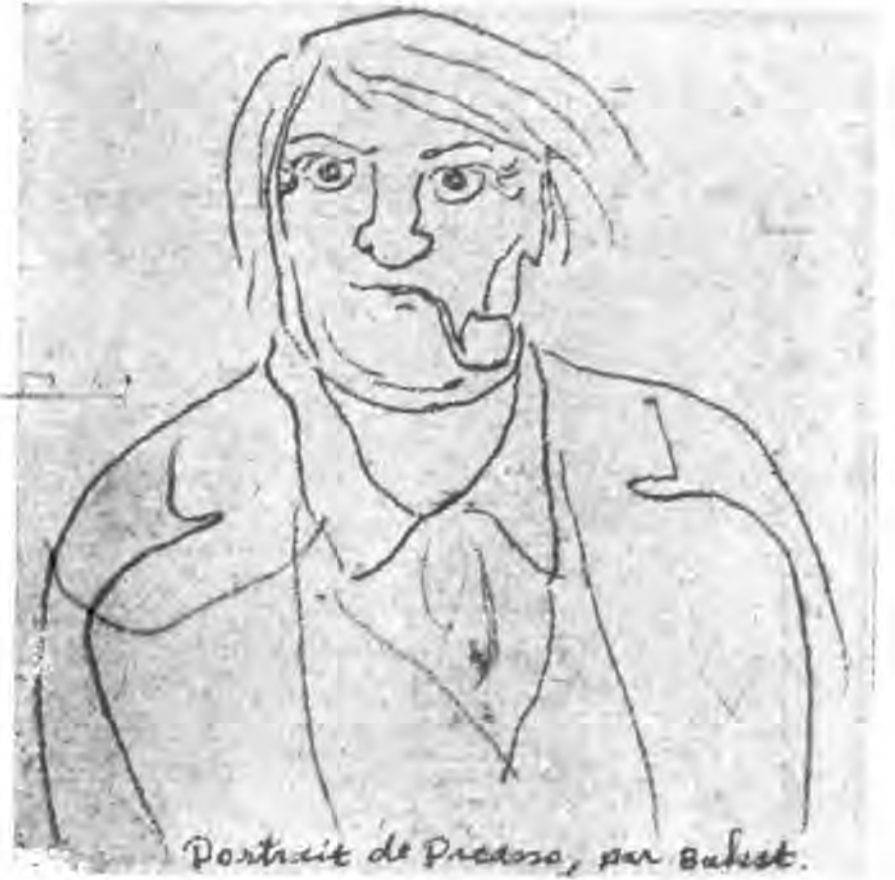
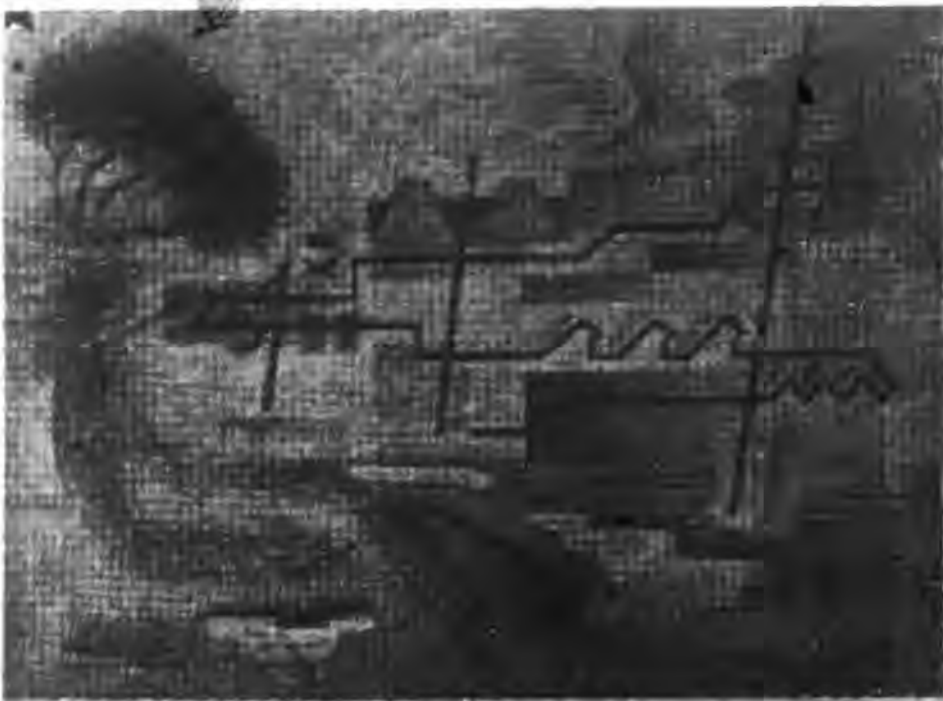


圖 15

巴黎「超獨立沙龍」出品
 一九三五年冬季舉行，二者乃抽象主義追隨者，
 可為巴黎新藝術團體及新作風之代表。



LES SURINDÉPENDANTS (1935)

1. 風景

Chifford 作

2. 油畫

Rayter 作



歐洲現代藝術

王子雲

歐洲自有史以來，在藝術過程中，可以分出四個明顯的階段：一，文藝復興以前，社會混沌，人民生活暗淡，終日浸沉於宗教信仰之中，故藝術家亦每以虔誠之思想，作清淨無爲的表現，其作風多單純樸素，具有內心的甯靜狀態，此可謂爲藝術之質樸時代。二，文藝復興以後，社會開明，精神生活發達，一切均尙文飾，在藝術上亦趨向於陶醉多情的描寫，其作風多放縱奢靡，崇尚空想，是爲藝術之文華時代。三，十九世紀之科學昌明，理智發達，結果在藝術上成就客觀的自然表現，一切均與人類社會生活相接近，此可爲藝術之人間性時代，同時亦可謂爲科學的時代。四，二十世紀之物質競爭，個人主義盛行，一切現象紛歧，故藝術上亦呈出激進混淆的局面，歐戰以後，世界經濟破產，險象四伏，思想界學術界均翻江倒海，形成爲傾覆的狀態，此在藝術上亦有同樣之現象，是可爲藝術之燦爛繁榮時代，但同時亦可謂爲傾頹時代，此雖祇最近三十餘年之經過，乃其中現象陸離，爲前此十數世紀所未有，而考其所以致此之因，則不外兩種：一爲繼科學思想發達之後，舊有的傳統觀念，完全破除，所有已往藝術上的規律，亦多被廢棄，如此新思想得有充分的發展，然終不免陷于歧途傍徨。又其一，則是追跡於生存競爭，一般新進作家，個個人均不肯株守固有的環境，終日困囿於深思熟慮之中，想另謀一條新的出路，換句話說，即是個人主義發達，各個人均欲得有特殊的發現，在此種現象之下，思想奇異，主義匪雜，其結果遂不免使藝術走入於畸形的發展。吾人生於二十世紀，第一應先明瞭現代的——即自己周圍的環境現象，然後迎頭溯上，庶不至時代落伍，則此篇之集，或不無有補於國內藝術同道。現在爲讀者便利，且分作兩段，（一）現代藝術的環境，係說明現代藝術所以能有如此發展的原因。（二）現代藝術的現象，即各個派別主義發生的內容及其經過。至文中所列作家人名，擬於篇末另附一人名表，以便檢查考證。

作者

(一) 現代藝術的環境

自來在每一時代，關於藝術的發展，均有其特殊的環境和機會，如埃及，希臘，羅馬，以及義大利文藝復興，法國十九世紀之全盛期，或寄托於習俗宗教，或發育於科學思想，更或受政府之特別提倡獎勵，要皆有所憑藉而發達者。關於現代——二十世紀之新興藝術，所以能有如此之盛運者，其周圍更有種種的環境，乃此環境之中心地，自十九世紀以來，即已集中於法國，因為法國自經過大革命，人民生活於自由思想結晶之下，入十九世紀，藝術界即名家輩出，結果成就浪漫派，寫實派，印象派等世界性之新藝術運動，釀成爲現代藝術之先導，所以法國在近代藝術界，始終得佔據唯一的主席地位，舉凡各國作家以及各個派別的起始，幾無不與法國發生關係，在二十世紀開端，歐洲新藝術運動中所呈出的兩大權威——野獸派和立體派，都是在巴黎產生，其他在各國發生新學派，如德國之表現派，義大利之未來派，瑞士之「達達」派，其作家亦無不先後來巴黎，作一番宣傳示威運動，求得批評家的承認，於是各國作家，尤其是青年作家，多相率來集，因此要想明瞭歐洲現代藝術發展的環境，不能不先將這一所世界藝術中心地的巴黎分析一下。

原來在巴黎有兩處藝術特別區，即人所共知的 Montmartre 和 Montparnasse，這兩處所在，均以山得名，高踞於賽納河的左右兩岸（圖5），亦即現在巴黎最著名的兩處繁華區，同時也就是帶有浪漫性的藝術區，人們可以從這兩處光耀的表層之下，窺見一些艱苦卓絕的生命，荒誕離奇，彷彿一幕驚人的劇曲。所以在巴黎每一提及這兩處的名字，大家都覺得有無限的神祕，現在且說明此神祕之由來（圖16）。

Montmartre 位於賽納河右岸，爲巴黎市上最高的山地，街路崎嶇，富有鄉村的野趣，故一羣藝人，樂於趨就。在半世紀以前，Montmartre 還是荒涼的時代，但山脚四週，已經呈出奇異的現象，黑氈帽，大領結，蹣跚街頭，形成爲藝術家出沒之所。他們日間過着傀儡般的畫室生活，一到夜晚，則羣集於咖啡館，跳舞場，恣意尋取他們的放蕩行爲，這是差不多每天都可以看到的情景。在這樣醉生夢死的狀態中，竟想不到能成就多數的藝術革命份子。

爲了這種神仙式的生活所引誘，於是巴黎的一般中流社會，相率趨附，一些機智商人，便利用機會，在半山坡的矮樹叢中，設立下種種的行樂機關，一到夜幕下降，市面即頓呈活潑的現象，所有醜惡放蕩的行爲，似乎都可以暫時遮去，在一團團慘淡的煤氣燈光的遠處，隱約可以聽到帶有「歇斯里」的笑聲，或叫聲，就這樣形成爲 Montmartre 永遠不變的佳節。然而這全是偽造的快樂，換句話說，即是病態的社會。

人類中真正的窮困，真正的痛苦，都可以在華美的內面，立時發現，不過也正因为有這樣畸形的生活環境，才能產生偉大卓絕的藝術家。現在要想在藝術園地中，找出 Montmartre 首先的開發者，應先一回顧前一世紀的藝術運動史(圖6)。

當一八六〇年左右，被現在人稱爲一輩印象派的大師，如 Manet, Degas, Monet, Renoir, Whistler, Fontin-Latour 以及文學家 Zola 等一隊時代先趨的青年，爲避免當時官府學院藝術惡勢力的感染，均相率擇居於 Montmartre 山脚，在現時的 Boulevard des Batignolles 開闢畫室，共同聯合工作，餘暇則集於附近之 Guerrois 咖啡館，據爲高談闊論之所。本來這集團的發啓者，爲其中名望最小的 Fontin-Latour

目的在集合一羣志同道合的青年，努力發揮各個人的新思想，藉此以與死氣沉沉的學院藝術對抗，作整個的新藝術運動；但當時祇有團體，而並無名目，因其中 Manet 年齡較長(約二十八歲)，故被推爲領袖者，後來這團體的勢力，漸漸擴大，文學家加入者，除 Zola 而外，更有 Duranty, Cleampfleury, Baudelaire, Balheroy 數人。一八七四年起，開始舉行

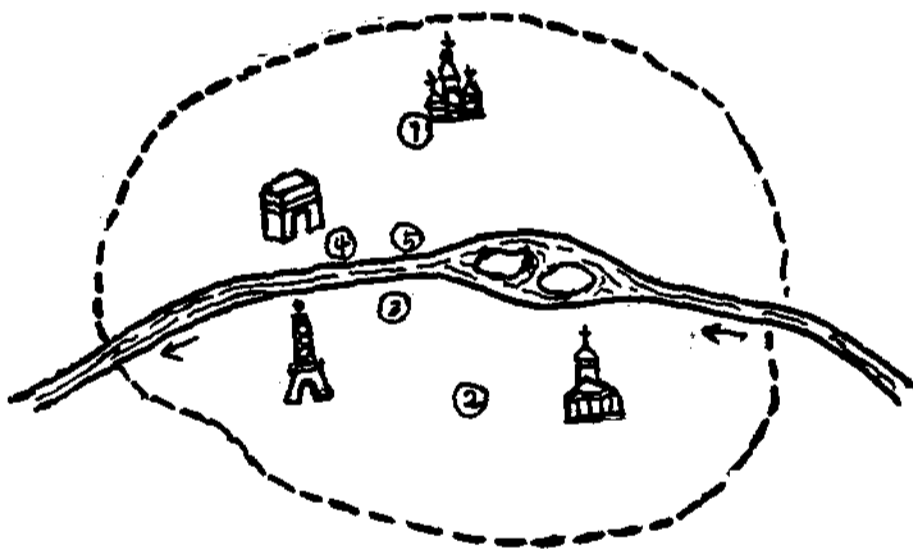


圖16 巴黎藝術區域

- 1 Montmartre山地
- 2 Montparnasse
- 3 巴黎美術學校
- 4 大宮院(每年各沙龍會場)
- 5 魯佛美術館

巴黎著名之四大建築：即鐵塔，凱旋門，巴黎大學附近之國葬院以及 Montmartre 山頂之聖心大教堂。

「印象派」展覽會，由此以釀成十九世紀後半期歐洲藝術界之空前大運動。所以 Montmartre 從那時起，即已負有藝術革命發源地的盛名，惹得全世界青年作家之注目。

入二十世紀，現代著名的新作家，首先擇居於 Montmartre 者，有義大利新藝術的先導 Modigliani，美國名家 Pascin 立體派領袖 Picasso, Braque，野獸派領袖 Derain, Dufy，以及現代巴黎學派名家的 Utrillo 母子，現在的 Rue Cortot 門牌十二號，是一處資格最老的畫室，乃 Utrillo, Dufy 等長久的住所。又 Rue Ravignan 也有一所同樣的「貧民窟」，大名鼎鼎的 Picasso, Derain, Van Dongen，以及當代負有盛名的藝術批評家 Salmon, Max Jacob，均曾於此處成就他們的傑作，更因為 Picasso 住此之故，所以一般人亦稱為立體派之發祥地。

近十數年來，法國藝術運動雖已陷於停頓狀態，但為慕名而來的各國青年作家，仍有加無已，他們為了仰慕這班現代藝術領袖人物，所以也都不約而同的蜂集於 Montmartre 山脚周圍，一直到最近的現在，巴黎新藝術運動的根據地，雖已由塞納河右岸，轉去左岸的 Montparnasse，但 Montmartre 有着這樣長久的歷史，故終不失為一處藝術特殊區，新式的畫家住所，差不多每年都有增加。

x x x x x

Montparnasse 是巴黎比較後進的藝術區，位於塞納河左岸，與右的 Montmartre 遙遙對峙，由於這一條奔流洶湧的塞納河，儼然將兩處地面劃為不同的氣質，因為右岸是商業區，左岸是學術區，即是巴黎大學所在地，同時也是官府藝術的大本營——巴黎美術學校所在地。因此，住在此地的作家，既沒有 Montmartre 山僻間的野氣，同時更難免感染學院藝術勢力的影響，而且此處的作家，多半是從美術學校中途逃出者，所以他們始終想樹立新的藝術教育機關，以與官府教育對抗，因此之故，Montparnasse 的私立自由研究所，橫比相望，即學院派藝術的舊圃——巴黎美術學校的學生，亦多私自投誠而來。

在自由研究所中，資格較老而成績較著者，為 Académie Julien，創立於一九〇三年，即二十世紀的新藝術開發者 Gauguin 死去之年，其友人「橋前派」的一團，為特別紀念而設立者，各作家 Bonnard, Vuillard, Denis 均曾一度擔任該

新的導師。其次是一九〇六年成立之 Académie la Grande-Chaumière 各彫刻家 Bourdelle 亦曾任教於此，又 Académie Palette 爲 Desvallières, Guérin 等一輩半官派之作家所創立，現代名作家 Segonzac, La Fresnaye, Moreau (L.-A.) 均由藝術學校投附於該所以後始得成就其天才者。

研究所之外，更有私人畫室，如當代野獸派健將 Friesz, 立體派名家 Lhote, Léger, Ozenfant 均先後設立自由研究室，收容一輩與自己意氣相投的青年，作新藝術的探討，野獸派首領 Matisse 更設立有特殊的理想畫室，其辦法將學生分爲三級，各自分室工作，但每星期祇有一個共同的模特爾，固定將此模特爾安放於第一級教室，第二級教室之學生，可以隨時來看，用速寫或記憶力，將模特爾各項特徵記出，回歸本教室憑此印象或想像而工作。第三級之學生，亦同樣方法，但每星期至多祇能來看模特爾一次至兩次，其餘均要憑記憶力而「創作」。這種辦法，固係創舉，確係現代研究藝術應有的態度，可惜 Matisse 自己的光陰寶貴，所收的學費特別昂貴，而一輩資產家的闊少爺，又偏偏沒有這種理想創作的的能力，因此之故，這一處新時代的藝術研究室，現在據說已無形停頓了。

由於以上種種的特殊教育機關，將 Montparnasse 造成爲一處現代藝術教育區，各國青年作家，也都不約而同的羣集於此，在他們師生常日研究討論中，很自然的發生許多的新問題，許多關於現代藝術的新見解，繼之而產生者，爲新思想，新學理，由此遂醞釀爲某一種新主義發生的動機。此輩作家集會談論之所，即 Montparnasse 沿街的咖啡館，如最大的 La Rotonde, La Coupole, La Dame 不單在附近出名，即全巴黎市民，無不盡人皆知，因爲藝術家的所在，一般人都覺得有浪漫的祕秘性，於是一般人亦趨之若鶩，藝術家，模特爾，商人，野鷄，以及好事的新聞記者，好奇的過路旅客，五方雜處，將這一處 Montparnasse 大街，形成爲花花世界，爲投機而設的娛樂場所，比 Montmartre 更上一層(圖一)。

在與這許多藝人耽醉於咖啡館中的同一時代，在同樣的環境之下，賽納河左岸，成立了許多小規模的作品陳列所，專門陳列此輩新作家的作品，或爲個人舉行展覽會，入覽者概不收費，因此其宣傳勢力甚大，最初出現者，是在巴黎美術學校——即學院藝術大本營附近 Rue Seine 一帶，與美術學校所在地 Rue Bonaparte 隔街相望，是新藝術勢力對官府藝術的攻擊，已兵臨城下，祇可憐一輩高官厚祿的學士們，堅壁以自守，在此種現象之下，美術學校的學生，多少總不免感受到城

鑑以外的新思想的襲擊，故最近十年來之巴黎美術學校，其教室作風，亦大有自由解放之趨向（圖8）。

現在的 Rue Seine 差不多已變為一處藝術品陳列所的特別街市，展覽室極比相望，不下數十家，其間成立較早者，有 Galerie Vildrac, Galerie Zborovrki, Marseille, 野獸派的 Vlaminck, Derain, Dufy, Segonzac 以及義大利的 Modigliani 均於此處得露其頭角。此種陳列所，在歐戰前後，即已傳佈到賽納河的右岸的 Rue de la Boétie 一帶，因為該處為巴黎的商業中心區，所以將規模擴大，建築宏偉之陳列場，儼然一公家美術館，其中著名者，有 Galerie Georges petit, Bernheim Jeun, Paul Rosenzweig, Jean Charpenier 等十餘家，但其性質已無形中為一般美術商人所壟斷，每藉藝術家之名以營利，不免失去本來之意義。

x x x x x

現代藝術發展的環境，除前述者外，更有兩種有力之協助，第一即文藝刊物，因為以前種種，其勢力所及，祇限於局部的，不易普遍於一般社會，尤不易普遍於其他各地，更加現代藝術作品，多出於作家內心的表現，如無批評家為之解釋附會，則一般人將無從了解。放縱的野獸主義，抽象的立體主義，假使沒有當代批評家 Salmon, Raynal, 為之打衝鋒（參看以下第86頁圖42），則 Matisse, Derain, Picasso, Braque, Vlaminck 等一輩領袖人物，不單無出頭之日，即在個人創作上，恐怕也沒有那樣的勇氣。同樣，在前一世紀的印象派，當其團體結合之始，如得不到 Zola 文學思想的鼓勵，則 Manet, Monet, Renoir, Degas, 一隊急先鋒，如何又能有那樣的成功。所以藝術運動，尤其是近代藝術運動，十二分的需要文學家批評家之合作，使文學藝術共同聯合而成為一道有力的陣線，其結果將無往而不克（上面彩色圖三及四）。

此種助長新藝術運動之文藝刊物，在一九〇〇年前後，即相繼發展，最初出現者，為 Grande Revue, Revue Blanche, 均為純粹之文藝月刊。一九〇八年，即野獸派藝術運動成功之始，領袖 Matisse 曾發表該派宣言於上列雜誌之一，當時頗轟動一般文藝界，其次是名作家 Denis, Vuillard 亦常在該雜誌發表有力的藝術論文，歐戰前後，此種文藝月刊，盛極一時，其間對新藝術運動貢獻最多者，為 Cahier d'aujourd'hui, Le mot, L'elan, L'esprit nouveau 等，不下數十種，此後繼之以起者，即為純藝術雜誌，其內容比較新穎者，如 La renaissance, L'annonciateur 均於一九二〇年出版。一九二六年

更有 Cahier d'art 刊行，主持者爲一對於新藝術運動擁護最力之 Zervos，故該雜誌之內容材料，絕對傾向於新的方面，幾成爲野獸立體兩派宣傳之大本營。一九二九年又有 Formes 出版，其宗旨較爲普遍，最近在一九三三年，更有內容絕對新穎的 Minotaure 出世，包括音樂舞蹈攝影以及其他有趣味之材料，開藝術雜誌之新面目，大有現代藝術雜誌殿軍的色彩，舉凡表現派達達派等多數之抽象主義均在其擁護之列。同年有美術週報 (Le Journal des Beaux-arts) 發行，專門刊載各國藝術界消息，同時并舉行帶有歷史性質的新藝術展覽會，如新印象派，後期印象派，野獸派，立體派，均依其發展之段階，而次第舉行，於每一派別的作家，收集其最初及最近的作品，附載該派發展歷史，及各個作家的傳略，使觀者每看一會，即洞悉該派之歷史出處，并作風轉變之趨向，勝讀多部現代藝術歷史，此又展覽會中之別開生面者。

關於文藝刊物之著述，不單盡力於藝術之宣傳，即對於藝術作家之思想見地，都有大的幫助，同時更足以鼓勵其創作的勇氣。然此祇是學理上之進益，學理以外，直接對於藝術製作本身有更大的貢獻者，則決爲前代藝術名作之介紹，如前述帶有歷史性質之展覽會，固足以激發現代青年，但當野獸派立體派發展之始，其足以助長彼輩之創作力者，決爲外國藝術之輸入，尤其是非洲黑人和美洲紅種所成就的野蠻雕刻裝飾物，在形體上均係大而單純的表現，具有現代藝術的主要條件。當一九〇〇年之初，一帶野獸性的作家，如 Dora'n, Matisse, Vlaminck, Pissarro 等，鑒於當時的兩位新與藝術大師 Gauguin, Cézanne 的作風傾向，極端吸收黑人的蠻性藝術 (圖 17)，於是探探討，集行當時之一輩美術收藏家，舉行蠻族彫刻展覽會，藉以求得一般人之批評及理解。一九〇五年至一九一〇年之五年間，爲歐洲新藝術發展之狂熱時期，同時亦爲蠻人藝術輸入時期。當時以收藏黑人彫刻著名之美術收藏家 Guillouas, Feron, 均自建專門陳列室，長期展覽此項富有原始風而同時又具有現代新藝術條件之蠻性作品，一般批評家、古物學者，亦羣起而批評研究，由此遂更引起社會之注意，繼續對該項藝術品作大規模之開發，迄至最近，巴黎、柏林、明興等幾處藝術中心城市，均已成立有蠻族藝術專館，而日行墮落的中國民族的中國古代彫刻物，亦同時陳列於此。

本來自十九世紀的印象派起，即已開始吸收東方藝術的特質，Manet, Debas, Monet, 均曾幾次漫遊荷蘭，對於 Leyde 城所收藏著名全歐洲的日本版畫，有所領會，故彼等作風，在設色畫線兩方面，均不脫東方意趣，Gauguin 曾兩去 Ta

Hiti 島，將野蠻人的原始藝術，介紹於法國當時之藝術界，Cézanne 雖反對 Gauguin 蠻性作風的偏激，認為不是完全的藝術，但他自己亦極力吸收東方裝飾畫清淡明潔的色彩。入二十世紀，一般新進作家，鑒於這許多前輩大師的傾向，各個人都想在他民族的遺物中，尋得些新奇的趣味，Matisse 即第一個發現波斯風俗畫及地氈色彩描線的特長，以及東方寫意畫瀟灑豪放的作法，

Picasso, 最初則驚奇於埃及希臘的壁畫，繼之是黑人裝飾

圖17 歐洲現代藝術三位先導者



Cézanne 自畫像

東方藝術

現 代 藝 術

彫刻粗野大胆的形體，其餘 Derain, Vlaminck 則一方崇拜 Cézanne, 同時更極力吸收黑人藝術的蠻性，更有 Dufy 則竟痛痛快快的摹倣東方及北歐的古代玻璃畫，色彩絢線，甚至於作畫的方法技巧，均有同樣拙滯的趣味。在彫刻方面，近代的新作家，一多半徘徊於埃及的死人墳墓中，想從那些笨重而豐厚的形體，發現現代彫刻的新趣味。

自畫像 Van Gogh



現 代 藝 術

自畫像 Gauguin



現 代 藝 術

綜上一觀，

則歐洲現代——

即二十世紀之藝術現象，其所以能有如此之發展者，其周圍固有着極複雜的環境，研究所，展覽會，文字的批評，介紹，獎勵誘導，更有古代藝術的重翻，東方藝術的剽竊，黑人彫刻的摹倣，由此古今東西聚攏混和，醞釀分化而成爲二十世紀之一團大氣，則所謂派別主義者遂由此而生。

(二) 現代藝術的現象

關於現代藝術發展的環境，已如前篇所述，現在更進而說明其各個學派發生之現象，於此不能不先一敘述各個學派的出生地——法國國家沙龍(圖9)，因為在每年的沙龍中，每遇有一種新的作風傾向，由於批評家之鑑定，在有意無意中，給與一個引人注目的綽號，於是這綽號遂亦由於不知不覺中成爲該派的定名，法國自十七世紀——一六七三年起，即有官家沙龍成立，按年舉行，使得一輩英才，得各展所長，由此藝術本身，得到迅速的進步，十九世紀之初，大革命實現，一切學術思想，均呈出激動活潑的現象，同時在藝術上，更有着大的發展，由一八三〇年到一八四八年，爲近代新藝術發展之第一期，即第一次反對官府藝術的浪漫主義勝利時期，Delacroix, Gericault 的作品，始得在官家沙龍露頭角，與古典派的 Ingres 對抗，一八四八年以後寫實派的 Courbet 自然派的 Corot, Millet 均爲一般批評家所推崇。同年在英國，爲近代藝術先趨的拉斐爾前派，亦開始成立。在德國，則一般具有思想之作家，均漸漸集中於南部 München 省城(圖10)，爲後來分離派產生之先導，由此一直到一八六〇年，一輩現在所稱爲印象派的青年團，始開始集中於 Montmartre 山脚，養精蓄銳，作與官府藝術對壘的預備，三年之後——一八六三年之官立沙龍舉行，乃此輩作家，竟個個不得入選，當時的法皇拿破崙第三雖係昏君，但對於藝術頗具高見，一方面忍激起公憤，特下令爲另開一「落選沙龍」，落選沙龍一開，此一隊青年團，遂得以揚眉吐氣，於是繼續努力，以求貫徹，十年之間，竟得戰勝保皇黨的官家沙龍，由一八七四年起，「印象派展覽會」，遂得以連續出現於巴黎，當時的官家沙龍，由 Corot 主持，故印象派的作品，亦佔上風，一八八四年新印象派繼起，其領袖作家 Seurat, Signac, Cros 等一團，創立「獨立沙龍」(Salon des Independants) 是爲十九世紀反對官府藝術第一個有具體組織的團體，同時也就是未來的二十世紀一輩新興作家出頭之所，由此一直到十九世紀閉幕，歐洲新藝術的勢力，多在印象派之掌握。

二十世紀的開端，在歐洲藝壇上，即野獸立體兩派出生之期，在當時的新藝術團體中，除獨立沙龍而外，更有一九〇三



圖18 現年六十六歲之野獸派領袖馬蒂斯

年創立之「秋季沙龍」(Salon d'automne) 秋季沙龍誕生之年，即 Matisse (圖18), Derain, Picasso, Vlaminck, Braque 等一輩現代藝術領袖集中於巴黎之初，當時在法國規模特大的世界博覽會(一九〇〇年在巴黎舉行)方閉幕，科學藝術，均呈出新的氣象，在此環境之下，各國名作家羣集，新藝術勢力遂得到充分的滋長，所謂野獸派及立體派，亦由此胚胎(參看以下插圖26起又47起)。

秋季沙龍發起者，為一建築裝飾家 Jourdain，并其他文藝著述批評家 Matisse, Mourey, Mauchair 及折衷派作家 Carrière, Besnard。此輩發起人在當時的藝術界，并無特殊色彩，非若官家沙龍(學院派)及獨立沙龍(新印象派)，均有主要的背景，故能包羅萬象，抱門戶開放主義，因此產生不久，野獸派之勢力，即得以全部侵入，惟當時尚未有成形的組織，僅見有 Derain, Dufy, Vlaminck, Van Dongen 等一輩領袖作家之出品。一九〇五年的秋季沙龍開幕，野獸派的作品更多，當時著名的藝術批評家 L. Vauxcelles 曾有批評論文發表，因見彫刻家 Maillol 所作類似 Donatello (義大利文藝復興大家) 作風之小兒像，陳列於一隊野獸健將的作品中，遂戲稱為「Donatello 走入野獸羣」，由此這野獸羣之綽號，遂轟動一時，次年一九〇六年，野獸羣之勢力更行擴大，該沙龍特為闢專室陳列，一般人呼為「野獸沙龍」，由此這野獸派遂得確定成立，計當時出品於該派之作家，除前述四人以外，更有 Matisse, Marquet, Friesz, Manguin, Flanjin, Rouault, Lebasques, Camoin, 及女作家 Marval。

野獸派藝術的主旨，據一九〇八年首領 Matisse 發表的宣言，大意在反對已往藝術上所有規律的束縛，更反對客觀的寫實主義，科學的印象主義，以及出於技巧的新印象主義，認為現代藝術重要的條件，在翻譯自然之外，同時還需要作者高深的理想，活躍的情感。其次對於作品的成就，應以銳敏的觀察，出以迅速的手法，不加修飾，不施技巧，分歧的廓線，強烈的原色，均保存其本來面目，所謂近於原始人的作風，純粹基於情感的發揮，既不為前代的理論所拘泥，更隨處與印象派及印象派以前所尊崇之審美學的條件相違背，如此其結果形成爲蠻性的崇拜，此蠻性的崇拜，實爲二十世紀新藝術之主要宗旨。

但詳考野獸派作風的內容，則顯然不脫後期印象派之延續，同時更追跡於印象派，剽竊東方藝術的特點，Matisse 個人受波斯佛像，日本版畫，或中國風俗畫之影響甚大，畫線設色，尤相類似，更得到中國文人畫大膽揮毫的要訣，痛快流麗，奔湧而出，為西洋人的科學眼鏡中所不常見到的情趣，故能一鳴驚人。其他如 Derain, Vlaminck, Van Dongen, 都不過是較為徹底的後期印象主義者，而且他們這一集團，多半是生長於法國北部，或荷蘭，本着北歐人剛毅深沉的氣質，作酷烈的個性發揮。同時更能集中於一時一地，得着文學家詩人批評家之獎勵，有了這種種機會，當然能成就他們的天才。

野獸派的喊聲還沒有停止，歐洲藝術界，又起了一種激進的現象，即立體派的出現，原來當一九〇八年的秋季沙龍舉行時，Matisse 正任該會出品審查委員會主席，見立體派作家 Braque 的出品中，有一幅街市風景，將梅比的屋頂，畫成連續的方塊式，審查委員會不願通過，但主席 Matisse 特別賞識，戲謂為「立體的繪畫」，由此一唱百和，當代詩人 Apollinaire 以及批評家 Raynal 更為之解釋附會，立體派之名，遂得以很迅速的傳遍世界。

本來在一九〇六年的獨立沙龍中，即已見有立體派藝術的踪跡，當時 Picasso, (圖 13) Braque 均被一般批評家稱為蠻人藝術崇拜者，同時更為 Cézanne 主意者，因其作風的主旨，在用一種抽象的感覺，將對象物體加以分析，使成散片，球，圓柱，圓錐等單純形體，再應用立體透視法，使同時出現於一平面上，結果遂成為交錯的幾何圖的畫面，而其所以如此者，是因為平時真的物象，在人們一瞥之下，所呈出於意識中者，決非死板的單面形體，所有物體全部，其至於內容現象生命等，均應一一以理會力表而出之，是立體派之出發點，一方憑藉智慧，同時亦崇尚情感，每使自然中的現象，轉化為自己理想中治意的形體，乃絕對主觀的抽象藝術，換言之，即作者放縱性充分的表現，與同一時代的文學音樂，傾向相一致，每不能被作者以外的人所欣賞領會，故頗難存在於人間。

因此立體派藝術的作風，瞬息千變，其領袖 Picasso 曾做過種種試驗，由直線的幾何形體，變而為曲線的構圖，由深藍色的陰沉調子，變而為粉綠，黃，黃等鮮明的裝飾色彩，最近更已完全脫離立體的表現方式，而轉入於裝飾畫的一途，與第二個袖作家 Braque 有同樣的傾向，在圖案畫的技巧和組合中，發揮線與色所交感。其餘在當時出名的立體派作家如 Gleizes, Gris, Herbin, Léger, Lhote, Metzinger, Laurencin, Masson, 以及彫刻家 Laurens, Lipchitz, 有的已歸附於野獸派或表

現派，有的更直接變作應用裝飾畫家，秋季獨立兩沙龍，曾於歐戰期後謝絕立體派的出品，因此所謂立體派者，其勢力已無形解散。

然而立體派作風，確是一種富有智慧的藝術，更富有現代裝飾的新奇趣味，故該派勢力雖分散，但并未消滅，不惟未消滅，且轉而伸張擴大，作另一途徑的發展，舉凡現代之建築裝飾，工藝藝術，以及婦女時裝，商店窗飾，零星圖案等，幾無處不有立體派之蹤跡，一九三一——一九三二兩年間，Picasso, Braque 相繼在各地舉行大規模之個人展覽會，更有 *Chiers d'art* 爲之做機關宣傳，一九三三年之秋季沙龍，不單收納立體派作品，且爲之開專室陳列，一九三四年，獨立沙龍舉行五十週紀念展覽，野獸立體兩派的健將，均大露頭角，是立體派藝術仍有捲土重來之勢，不過其作風已變，非復昔日之本來面目矣。

x x x x x

在巴黎的新藝術運動正在高呼狂喊之際，同時振撼到歐洲各國，尤以比鄰之德，義，瑞士，波蘭以及激進之蘇俄所受之影響爲最大。當一九〇八年之頃，德國北部藝術名城 *Dresde* 有青年畫家 *Kirchner, Schmide-Rottluff, Heckel, Nolde* *Mueller* 等聯合組織，*Die Brucke* (橋) 社，主要宗旨，在反對藝術作品成就的「印象」方式，而主張應以「表現」的手法出之，換言之，即反對德國以前之分離派(德國之印象主義)，而另創出主觀表現的藝術，故其作風趨向，一如法國之野獸主義。一九一〇年德國南部藝術城明興(圖10)更發現 *Blanc Reiler* (青騎士) 藝術集團，領袖作家爲 *Marc, Kandinsky, Klee, Jawlensky, Kubin, Hofer, Wexelkin* 等十餘人，其主張較 *Dresde* 之一團更爲激進，極端趨向於抽象的表現，即所謂「無形體」的藝術，亦稱爲後期表現主義或抽象主義。其中以 *Kandinsky* 爲代表作家。繼此兩團體而出現於柏林者更有 *Der Sturm* (暴風) 集團，其中主要作家，有 *Tschstein, Feininger, Grosz, Kokoschka* (圖115)，*Chagall* (圖1955) 等。彼等作風多半介於前兩團體之間，遙遙與法國之野獸主義相接近，即主張藝術品之成就，應以迅速強暴的手法出之，排除一切客觀的技巧。後來青騎士之一部分社員，如 *Masson, Miro* 等亦相繼加入，同時更來巴黎作宣傳運動，*Montparnasse* 的 *Le Dome* 咖啡館，爲彼輩表現作家唯一之聚會地，當時野獸派的健將，*Vlaminck, Rouault, Friesz*

等亦不時被邀為座上客，因此他們亦被稱為法國的表現主義者。

表現派之初期作風，與法國之野獸主義同一趨向，Gogh, Cézanne, Matisse 以及比國之 Ensor, 那威之 Munch 均為其先導者，不過他們更多帶有北歐民族深沉剛毅的成分，個性更激烈，主觀的表出亦更為徹底。至以「無形體」見稱之後期表現派，則一方受立體主義絕對忽視形體的暗示，一方更受同時代文藝思想的傾向以現代人銳敏的感覺，對自然界加以理會，結果成就種種理想中的抽象表現法，此固與立體派之藝術宗旨相同者。

關於義大利的未來派，本係一種新文藝普遍運動，為反對當時的學院主義的文學而產生之極端的一暴烈主義 (Pa-roysme)。其發動者為哲學

M. Chagall 作

圖19



博士 Marinetti (圖12)，目的在求得文藝運動之更新，倡張廢除單一的形體，應表出同時并行的瞬間感覺，即將來現在，一齊出現於畫面，其結果成功為斷片的形體，呈出視覺擾亂的現象，其對於音樂，則摒棄調和的樂譜，詩歌則廢除和諧的韻律，總之是一種極端反叛的行為，故決無長久存在之理。

未來派出生於一九一〇年，同年二月十一日，在尼比城開成立會，發表宣言，大意謂未來派的宗旨，在結合理

想中未來的詩人，藝術家，不顧一切地發揮沸騰在各人血管中的熱烈的情感，思想，由此以創造未來的世界，但決不願有任

何念彌陀的審美學者參加其間，以破壞他們的主張。當時參加此會者，有 Buzzi, Palazzeschi, Guoni, Folgore, Papini,

Boffici, Carrà, Boccioni, Severini 等十數人，繼之到各城舉行宣傳運動，一九一一年，第一次來巴黎舉行「未來派展覽會

暴烈的反叛行為，主張應毀滅所有的博物館圖書館等束縛人類思想的傳統機關，更廢棄自來所有的道德仁義等傳統教訓，而應以現代新精神建立新的人生，同時更高唱暴力，速率，戰爭，決鬥以及飛機炸彈的贊美，以成就激進的人類社會。至於未來派在藝術中的表現，則主

畫、畫音作家，即前述之一圖。一九一三年，更去倫敦展覽，當時未來派之聲勢頗轟動歐洲文藝界；乃歐戰以後，其團體即分散。Buzzi, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Sironi 等六人單獨組織「新集團」，一九二六年舉行第一次展覽會於 Milan。最近一九三二年仍來巴黎展覽，除前六人而外，更有 Chirico, Severini, Tozzi, Zanini 等共二十二人之多，同時并舉行義大利現代藝術講座，一九三三年九月，巴黎更有旅法義大利作家展，前述諸人，亦多有出品，惟其作風傾向，極不一致，輿人所盛傳的

「一條狗要畫二十幾條腿」，那種表現法，早已成爲過去的陳跡，不單過去，而且大部分作家，極端趨於古典主義的寫實，故有新古典派之稱。現任爲一般人所稱道的 Chirico, Severini, Tozzi, 等即爲其代表作家(圖30起)。

瑞士的「達達」派，即所謂虛無主義，產生於

式成立會，在當時著名之詩人咖啡店 Voltaire 舉行，計參預該會之畫家，有 Picasso (立體派首領) Kaoninsky (表現派領袖) Modigliani (未來派先導者) 以及後來成爲達達派領袖的 Picabia 等四人，其餘均爲文學家及時人如 Marinetti (未來派主義倡者) Apollinaire (立體派主義贊助者)，Tzara Van Hoddiss, Huelsenbeck Canzullo 等均當時之著名人物，此後并舉行詩詞朗誦會，又刊行「391」雜誌，是爲達達派成立之始。一九二〇年即歐戰停後之第二年，達達之呼聲，始

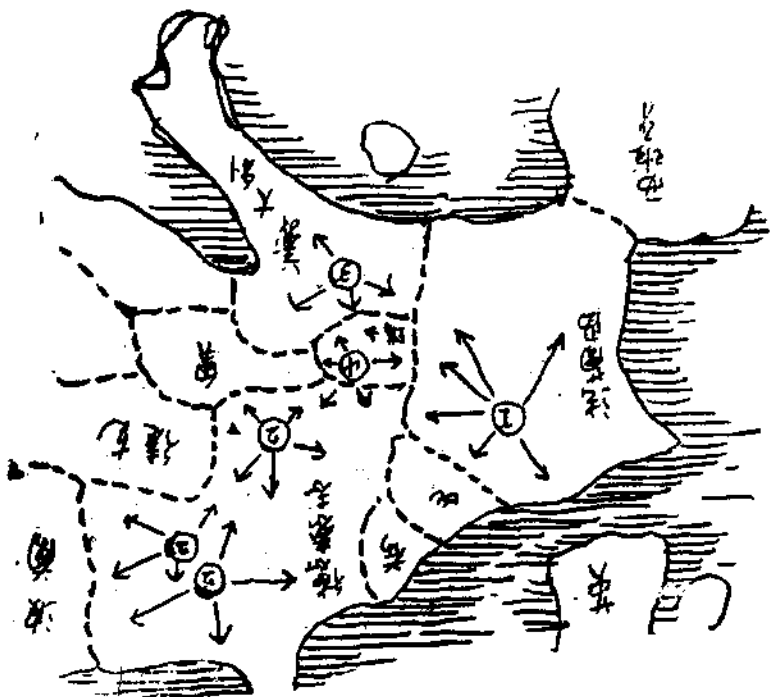


圖30 現代藝術出生地及其發展之方向

- 1 巴黎——野獸派，立體派
- 2 德斯登，明興，柏林——表現派
- 3 米蘭——未來派
- 4 蘇里克——達達派

一九一六年，時正當歐戰期間，一輩逃避兵役的無政府主義者，浪漫藝術家，詩人均集中於瑞士之 Zurich (圖14) 城，於砲聲隆隆中特由好事者發起文藝樂會，以資調濟暗淡的空氣，每晚就咖啡館集會講演，後來正式成立，取得一會名，而苦無相當字義，偶然於 Ra-fousse 字典中檢得 Dada 一字，遂以之名會，第一次正

出現於巴黎，當時以意義新奇，頗轟動一般人之耳目，但考其內容，不過為繼未來派而起的一種更激進的文藝運動，因有名畫家加入，故與藝術發生關係，所稱為達達派之代表作家，僅 Picabia, Duchamp, Crotti 等三數人，其作風傾向於抽象的圖形表現，而 Picabia (圖 21) 個人，尤以純粹幻覺的形線構圖為主要表現之點，常於同一畫面中描出多種對象使重疊交錯，每令觀者起一種撲朔迷離的幻象，視覺發生不安定的情感。是所謂「達達」主義的藝術。

野獸主義 (Fauvisme) 立體主義 (Cubisme) 表現主義 (Expressionismus)

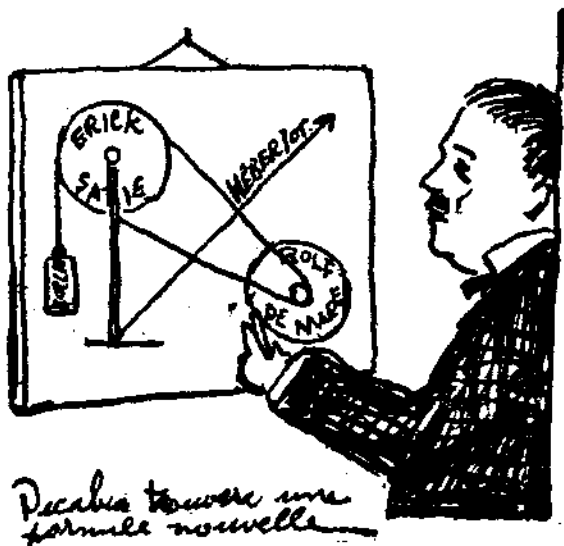


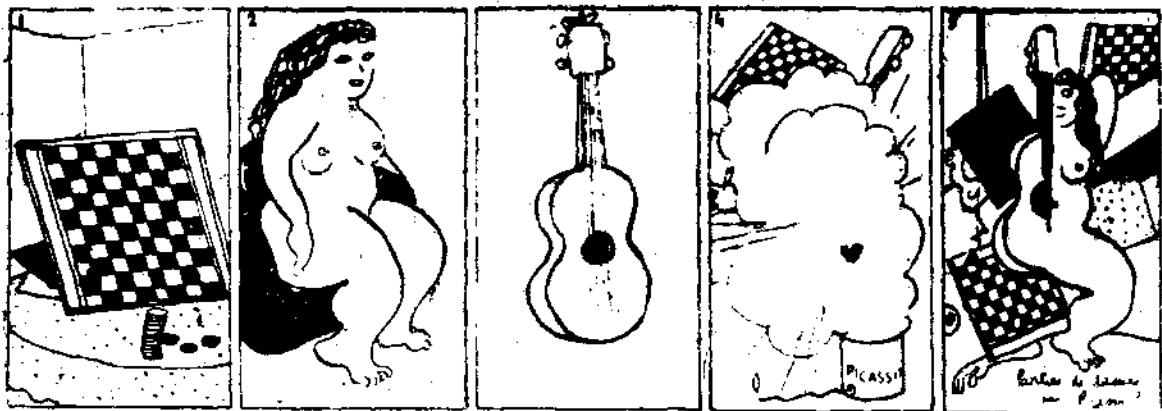
圖 21 達達派領袖 Picabia (現年五十六歲) 作畫之一例，一如科學家之機械方式。

「達達」主義 (Dadaïsme) 以外，還有更激進的抽象藝術，其中拘泥格式，類似幾何圖形者，稱為新造形 (Neoplasticien) 主義，代表作家有 Mondrian Van Doesburg, Vantongerloo。或純用幾何方式以構成畫面者，稱為構成主義 (Constructivisme)，代表作家有 Lissitzky, Altman，更有純用抽象的符號以代表物體者，稱為超然主義 (Suprématisme)，代表作家有 Malevitch, Voronberger, Giljewart，總之都不出於抽象的 (Abstrait) 或幾何的 (Géométrique) 兩種形體表現法，因此為便於分類，凡此種種，亦統稱為抽象主義 (Abstractionnisme) 或超寫實主義 (Surrealisme) 與野獸派或初期表現派之不脫自然形體者，顯然劃出界線，這些過激主義的作品，在巴黎不單官立沙龍拒絕陳列，即素抱開放主義的獨立沙龍，亦從未見其踪跡，這一輩少年健將，苦於無處表露，於是在最近一九三〇——一九三一兩年間，巴黎又產生兩個新的沙龍，即「真獨立沙龍」(Salon des Vrais Independants) 和「超獨立沙龍」(Salon des Sur Independants)，好似中國的王麻子，汪麻子，老王麻子的招牌一樣，顯然表示着現代藝術的末運(圖 15)。

以上所列舉，除最後的幾種新圖形主義，為最近十年間未來派達達派，所發生之過渡現象以外，餘者均已成爲歐戰以前的陳跡，到現在祇留爲二十世紀藝術運動界的佳話，因為歐洲四年血戰，不單人民死亡大半，竟聯帶的將現代藝術的

新圖地，亦推展以畫，歐戰以後世界經濟破產，藝術界亦捲入恐慌的漩渦，因此這號稱為藝術中心地的巴黎不免有城廓雖是

圖 22 立體派及立體派以後各種主觀繪畫表現法比較圖



1, 2, 3 立體派常用之對象 4 經過作者內心的創作力 (即聯感覺的融洽) 5 融洽以後所成之畫

藝術已非之感，此種最大原因是藝術作品沒有出路，資本家沒有欣賞藝術品的心情，藝術家亦失掉創作的能力，更有的忍飢不過，在株守之餘，不能不將前代祖傳遺產，重新翻造，藉以求售於一般人，換得麵包的代價，於是所謂新古典主義 (Le Néoclassicisme) 新寫實主義 (Le Néorealisme) 仿古主義 (Archaisme) 折衷主義 (Le Eclectisme) 更有什麼技巧主義 (Le Manierisme)，裝飾主義 (L'Ornementalisme) 等種種新鮮的花樣，層出不窮。

現在寄住在巴黎的一輩作家，五方雜處，流派紛歧，其中有一部分已經在二十年前成名的作家，到現在尚未加入某某一派者，則總名之為「巴黎學派」(Ecole de Paris) 如 Bonnard, Vuillard, Asselin, Kisling, Utrillo 等其任現代藝術界所佔之地位，亦不亞於各派領袖作家，以前所述的各派作風，到現在其間亦并無顯然的分界，而且前一世紀所傳下的寫實派，印象派，其勢力均依然存在，每年為粉飾太平而照例舉行的官家沙龍與任野的秋季獨立兩沙龍，所陳出的作品，亦往往難於分辨，由此以證明巴黎的藝術運動，已完全走入混亂的境界，其現象是一步步的倒退下去，在前章所述的私人作品陳列所，除其中規模最大的幾家，尙勉強支持門面，餘者十之七八，關門大吉，有的改為汽車行，又有的改為婦女時裝首飾舖，總之現代藝術，已完全被現實的人生問題吞沒了，這種厄運，當然不單巴黎一地如此，即素以激進著稱的表現主義的出生地——德國，最近在 Hitler 的黃衣黨政策之下大有中國孫傳芳將軍的態度，連標畫亦在禁止之列，一變以前表現派成名的作家，大半逃亡國外，渡其飄流生活，

現時在卍字旗下所舉行的德國國家美術展覽會，半為工藝建設等應用藝術，其柏林明興 (Munich) 兩地的官立美術學校，即

不啻一工藝藝術製造廠，凡此，均係現代德國人所稱的「國家藝術」，這「國家藝術」主義，在義大利，瑞士以及比國，法國，差不多都有一致的傾向，現在巴黎且預定於一九三七年舉行此規模的萬國「國家藝術」性質的博覽會，此即所謂歐洲的現代藝術。

(完)

附言：

我將這篇文章貢獻於國內的用意，并非想鼓吹中國藝術革命，而且恰恰相反，我認爲現在的中國，假使不能將學院主義的藝術學府（非外國學院主義，乃中國自己固有的藝術）建立，不能將「國家藝術」的宗旨確定，不能爲國家養成一輩文化建設人才，以奠下中國藝術復興之基石，卽一千年一萬年後，中國藝術界，仍然是一樣的黑暗，這理由有兩種：第一，新舊自來是對立的，新的發生，由於反抗舊勢力而起，法國如無學院藝術的壓迫，則新藝術運動決不會發生；第二，新藝術的萌芽，須從舊的種子中發出，而中國現在，則一片荒涼，滿目荊棘，自己固有的寶藏，棄置不顧，想跟着製造機器的方式，一味摹倣西洋，結果所學得者僅僅乎一點技巧方法，而與中國之國情民性，漠不相關，所謂藝術足以代表一民族之精神者究何在？關於此，我另有「藝術與藝術教育」一文，爲之解釋，茲不贅。

作者 一九三五，十月

于巴黎 時非洲黑人國內對抗義大利
而引起世界同情敬禮之日。



法國的立體派繪畫

陳士文

近代藝術有二大革命，一是色調分解，一是形體分解。色調分解是印象派與新印象派的目的；形體分解是塞尚以後的藝術多有那傾向，其中最徹底而又最精細的是這裏所講的立體派。

立體派極端反抗寫實主義，以爲印象派和新印象派專心描寫物像的外部，沒却內在的生命，結果在自身的精神上失去頭腦，變爲因襲的視覺的奴隸。

塞尚說：「所謂繪畫，不是由線條和色彩的力量按實模倣事物，是拿成形的意識，給我們本能以力量。」立體派即從此點出發（參看上面彩色圖一）。

他們不單反對寫實主義，印象主義，新印象主義，他們也反對野獸派以及所有容易取巧的藝術。他們覺得達達主義，止有破壞，沒有建設；未來派專表

現物質文明，沒有精神上的靈感；超現實主義隱置片刻的思想，不加剪裁，不加安排，缺少整個的權威，好像止有他們自己是完全新的畫派。如其以他們比擬笛卡兒的哲學，或許非常相近。排斥，報復，反動。

立體派的來源非常悠遠，我們可以在中古的畫像與建築上，在愛爾蘭第五世紀的著色畫上，在希臘的古瓶上，在

黑人一切的藝術作品上可以看到相似的表现。到了二世紀立體派畫家因塞尚理論之引起，再從新發揚而光大之。

比加索 (Pablo Picasso) 是立體派的開創人，他在一九〇七年所作的 *Les Femmes d'Alger* 即有方塊的表现法；正式使立體派成立的是一九〇八年，就在巴黎秋季沙龍裏，馬蒂斯看見一張勃拉克 (Brazque) 的畫大聲的說：「這是立體派畫家」。立體派一詞即自此始。一九一〇年，F. Metzinger 出品一方塊肖像于秋季沙龍，一九一一年獨立沙龍的四十一號畫是立體派作品

這是立體派第一次團體展覽。同年又在比京開一團體展覽會，大詩人 Guillaume Apollinaire 作序言，把立體派與立體派畫家兩名詞直爽地肯定下來了（參看以下插圖26起）。

立體派畫家從事創造，反對外面的寫實主義，是他們一致的主義，因描寫的方法不同，可分為二派：一是抒情的立體派 (Le cubisme lyrique)，也有稱為科學的立體派，以畫家的想像為根據，展開外觀物像的幻影，不顧客觀的形似，以立體表現為多。一是規律的立體派 (Le cubisme méthodique) 也有稱為物質的立體派，以畫家的主觀為根據，以外觀的物像為引線，稍有客觀的形似可言，並不一定以立體表現。這種方法，並不是絕對的，有的抒情的立體派有規律的表現，規律的立體派有的也有抒情的表現；而且也有許多畫家不抒情也沒有規律，直離開立體派以外去了。

還有一派叫做幾何學派，以立體派所用的直角六面體不夠應用，再添上許多幾何學上的形體，如三角形，弧形，圓形，平行四邊形圓錐形和不規則的多角形，這有點以立方體畫家全用立方體來表現的意思，非常錯誤，可置之不提。

立體派所謂分解形體究竟有什麼理由呢？他們以為物體是由形體和色彩合併組成，形體和色彩並非單獨存在，必須有兩種以上的形體和色彩互相照映方能顯現。照映的時光，有強有弱，有瑣碎，有集合，有增加亦有減少，有的在他們的視覺中完全消滅了。這種千千萬萬不同的比較，就是他們分解形體的主要理由。他們以為認識一種物體，不但依視覺作用和運動機能作用，還有一種想像力的展開是非常重要的。想像各人不同，物體因之全然各異。普通人看見一件東西，以為都是相同的緣故，因為有一種成見，關住他的想像力，使他感

不到物體的真相。立體派畫家從沒有一種成見，擾亂他的想像力，他們對於自然任何物件，都不被客觀的形似所拘束，在任何條件之下，都要自由地表現自己的想像力，所以形體逼着被分解了。還有一種理由就是注重創造。立體派畫家以為惟有創造才可以有豐富的表现。抄襲自然是機械的技能，並非表現的生活，抄襲自然相仿的人是機械的天才，並非表現的藝術，而且止有相仿而已。相仿的藝術決不成為真藝術，真藝術是由物體的印象，即物體投到視覺裏的形態和心裏惹起的情調相合併而生產的東西。這樣合併起來的東西，才是精神的靈感的。

立體派畫家既然偏重主觀，探求心裏意識的展開，同時又不忘科學上對於光的詳盡的研究，他們以為新印象派用原色表出光底七原色是不能的，七原色是同質的，在三稜鏡分解起來，變成白

色，顏色的七原色是異質的，在三稜鏡分解起來，變不成白色。就是部分混合也有同樣情形。比如紅和青並列而生的紫與顏色混合而生的紫完全不同。以這樣鐵般的事實，證明科學的矛盾與破綻，確是理論上勝利的一着。立體派對於光別外有種處置的方法，他們以為光是顯現物體的意思，顯現這物體的東西是色彩，色彩的不同，隨顯現的方法而各異，他們要怎樣顯現，才想出怎樣的色彩表示，並不是有了怎樣的色彩，照樣去顯現它。他們的理論和事實都根據理想而發展，就是光也是同樣情形，這是立體派的特點之一。他們把色彩顯現着的面刺激我們的精神最快最強的部分，叫做「亮的」。刺激我們的精神比較遲緩的，叫做「不亮的」。這裏要注意，所刺激的是人的精神，並不是光的量度，和色彩的調子。普通以為光強的部

分是「亮的」，色彩熱；反之是「不亮的」，色彩冷。立體派畫家並不如此解釋，他們以為色彩沒有暗明冷熱的分別，雖然不得已把色彩分為亮的和不亮的兩種，然而他們不以亮的優於不亮的，或以不亮的優於亮的。他們所謂亮的，並不指白色而言，不當白色就是亮的。所謂不亮的也不指黑色而言，不當黑色就是不亮的。他們就是不把白色的感覺和光的觀念機械地混同，也不把黑色的感覺和暗的觀念機械地混同，純然拋開習慣通常的先見，另是一種全新的光底處置法。

關於立方體派理論的書，有本立體派論非常重要，這是立體派畫家 Albert Gleizes 著的。下面摘錄他的幾句警語，以見一斑：

「畫家應該畫出二個面積，雕刻家顯然有三個。」

「光一面破壞虛迷，一面頌揚真實。」

「藝術作品是精神具體的表白。」

「一張畫是寂靜與不動的表白，動作止能在觀衆的精神裏挑撥，但在平平的面上從沒有些微的變換。」

「繪畫的美由性的分子與量的分子親暱結合而成，性的分子就是愛，簡要的講是：

- 一，靈感。
- 二，選擇綜合的分子。
- 三，感動性。
- 量的分子就是構造或計數，是：
- 一，估量表面。
- 二，認識均衡的要點。
- 三，結構法則的知識。
- 四，色彩反映的知識。」

其餘于色彩，結構，均衡，尚有扼要的短句，這裏不能一一譯了。

立體派初期，顯然即分為二派，比如加索，勃拉克屬於抒情的立體派，Roger, Jean Metzinger, Albert Gleizes,

Le Fauconnier, Delaunay, 屬於規律的立體派，Gris, Marconsis, Herbin, Jaques Villon, Marcel Duchamp, Survaige Fera 等是後來加上的。野獸派的特徵，和本體寫實主義的 Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau

辦，加之他是西班牙人，此地略而不談。西班牙的立體派畫家尚有 Juan Gris, Maria Blanchard, Gutierrez, Ortiz de Zarate, Survaige, Serge Férat Hayden, Zarraga, Diego Rivera 等，自然也不是本文範圍之內。

等都在這新的運動裏轉過。到了現在立體派又產生了許多新名詞，如 Delaunay. 詩人 Apollinaire 稱爲 Orphisme。Le Fauconnier, La Frasnaye, Lhote 等人稱爲新立方派。Meltinger, Gleizes 藝術批評家 Leonce Rosenberg 稱爲 Effort Moderne。Amédée Ozenfant, Jeanneret 大家公認爲 Puristes 的首領了（參看 104 頁）。

勃拉克是十足代表法國的立體派畫家，輕巧秀麗，細膩，精緻，同時又非常大氣，深沉有情感。一九〇六年左右，他是野獸派作家，一九〇七年即有立體派的傾向，一九〇八年馬蒂斯在秋季沙龍發見立體派的畫，就是勃拉克的作

片，紙板，逼肖地描在畫面上，也和比加索一樣，把真真的紙，布，沙，木頭，羽毛黏到畫布上，以充實他的技巧。這一點模倣的人尚多，或許不是真正繪畫之道。他是一位親暱的色彩畫家，畫面充滿音樂圖案的意味，作品以靜物爲多，人物亦有重要傑作，現在尙努力新的探討，求盡量發展他的天才。

品，所以有人說勃拉克是立體派的創造人。他和比加索很友善，自看見比加索的 Les Demoiselles d'Avignon 後，

（圖 26 及 27）即傾向於立體派繪畫。有一時期，他們兩位作風極其相近，色彩也相同，假使沒有簽字，我們真分不出來是誰的作品，勃拉克本是油漆匠，常常應用原有的手藝，把大理石，木

立體派 Fernand Léger。他不求物像精神的展開，而在追求真實的造形。他覺得機器堅實的構造，就是理想的真實的美。美隨思想潮流而改變，二十世紀是物質文明世界，美應向機器方面，所以他的畫面無論是人，是樹，是山，是屋，是雲，多如機械般的出現，極與近代工藝圖案相近。

近代偉大的天才之一，凡他所研究的藝術無一不達到最高的程度。他在藝術上所起的風波，和馬克斯蒲魯東，在社會所給的影響相等。要介紹他非有長篇不

的探討，求盡量發展他的天才。

著現象表現在畫面上，換言之，就是作品與生活發生密切的關係。有一點相近

立體派的畫家，尚有 Metzinger 與 Gleizes 兩位，他們都是藝術理論家，同著立體派一書，為研究立體派的重要參考書。他們以抽象表達具體的真實，以推想調置無窮的智力，對於物件的安置，比較隨便，就是表現的技巧也沒有達到完全純熟的地步。Metzinger 古典式的畫面，能保存各物件個別的價值，非常難得，Gleizes 知道留心心靈上的含蓄，也是值得稱揚的（圖28至30）。

在 Leonce Rosenberg 所編 Effort Moderne 一書中除出 Metzinger, Gleizes 外，尚有 Valmier, Herbin, Jacques Villon 等也能表現他們的意想與抽象，而有相當的成就。從中有所謂 Section d'or，他們也是其中重要的分子。

一九一三年詩人 Apollinaire 看過獨立沙龍，寫了一篇短短的批評登在

Montjoie 上，其中重要一舉，就是稱 Robert Delaunay 為 Orphisme。Orphisme 一字來自 Orphée，為古希臘大音樂家，意思就是 Delaunay 是繪畫的音樂家了。他的作品是理想的，自動的，奮激的，局格很高，筆致極其自由，偌大的畫幅，用簡單的幾根線，幾塊色彩即能支持住。他自己以為技巧不足，濃淡的色彩阻止他的意志自由地表現，實際他是謙虛，他已經達到別人所難得達到的境地了。動作與物力在他的畫面上表現得透澈而有力。鐵塔鐵塔跑者是明顯的好例。還有色彩聯立的對照是他特別用心處，也使我们特別注意。

Le Fauconnier 是立體派的早期作家，給後起的影響不少，對立體派非常熱心，具有極大的希望，為真理積極的奮鬥。作品尚能感動人，使人愉快。因為他的大胆，把有權威的理論丟到旁邊去，常常也有合理的新的發見。

La Fresnaye 初期受塞尚的影響，次受比加索的影響，終於自成特色的作風，雄健，有精神，充滿美麗的情感。他的技巧極其自由，結構極有步法，表現極其自然，又有一種高貴的素描，處處帶着精緻的熱情與典型的精神，使他成為最純粹而又最法國風的作家。可惜大戰時中了煤氣，不幸於一九二五年病歿了（圖32）。

André Lhote（圖31）是產酒名地 Bordeaux 人，純粹是南方氣質的畫家，他之入立體派和 La Fresnaye 一樣，由於他的智慧之啓發，與思想的活動。一九〇六年至一九〇七年的作品受哥更的影響，來巴黎後，發見塞尚比加索是他的先進，故傾向於立體派繪畫。一九一四年即為立體派的主要作家。他的色彩調和精緻，線條溫柔寬大，內容似不及 La Fresnaye 充實，外表也沒有 La Fresnaye 富麗，有人說，他不是一

位上等的畫家，是一位上等的藝術理家，或許有道理的。他的書主要的是繪畫，談繪畫，其餘散見各報章雜誌的極多。

以上三位人稱爲新立體派，實際新立體派沒有特殊的變化，也沒有全新的理論，不過在外觀上稍近實際，較遠抽象就是了。還有 Maria Blanchard 神祕，熱情，清越； Jean Souverbie 大氣，高遠，沉着，同爲該派的人物。

x x x

Purisme 是立體派的旁系，立體派過度分解形體，變成矯飾冷澹，有近於 Baroque 的作風，他們欲糾正此弊，提起嚴厲合理的意像，展開精確精神上的創造，結果產生此派。此派將來有否發展的希望，現在不敢相信，不過除出 Ozenfant, Jeanneret 外，已有 Perri, Servranckx, Baumeister 等繼續努力了，他們重要的理論在 Ozenfant 和 Jeanneret 合著的近代繪畫寫着很詳，

這裏摘要譯幾句：

「純粹派是從立體派傳下來的，他在視官感覺的研究上或從聯想到感覺的研究上，最重要的有種建設的技巧。」

「確定意匠與聯合的情感，自然在形與在色彩上。」

「繪畫或許純粹是創造，一點不在對象的世界裏出發，不管再現或非再

現。」

爲了實行這種理論，又發見了一句警語：所謂「不變的感覺」。他們以爲一件作品，不應該是偶然的，例外的，印象的，無機的。反之，一件作品應該是一般的，平靜的，表現的，這一點 Ozenfant 已達到相當程度，Jeanne Metz 倒倦怠而放棄了。

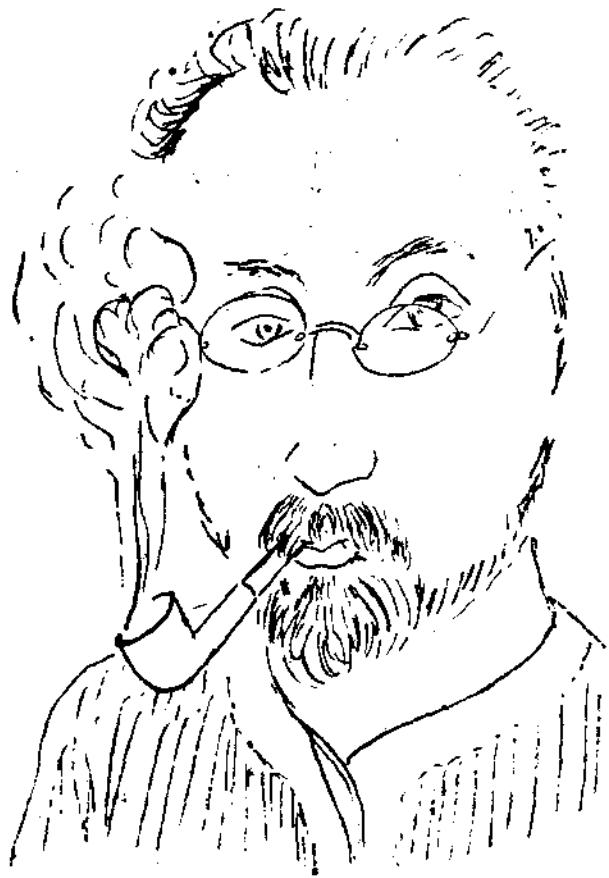


圖 23

馬蒂斯自畫像



最近藝術之趨勢

René Huyghe 著
凌 常 譯

此文對於卅年來藝術界上各種派別，及最近趨勢之預測，敘述甚詳，十九世紀末，寫實派藝術既已登峯造極，二十世紀初，發生一大反動，有立體派，超現實派等出，注重內心表白，站在抽象創造戰線上，聯合向寫實派進攻，由一九〇〇年，至一九三〇年，為抽象派發育及成熟時期，（中國有時指為糊塗畫派，意頗詼諧。）一九三一年後，抽象派因根基不固，亦遭反對，新針所指，成為最近藝術之趨勢，站在寫實派立場說，可名之曰新寫實派，站在抽象派立場說，可名之曰新人性派（Neo-Humanisme）。然而無論其為前者為後者，各有共同之點，即兼取寫實及抽象兩派之長，鎔為一爐，人性兼顧，神形並重，而為折衷之說，此派雖尚在醞釀，未達成熟時期，然其前途之光明，可為預言。本文作者對於上述經過，理論事實，援引備至，誠近代美術之速寫，喜其簡潔明晰，不為主觀批評，特為介紹於下：

譯者識于巴黎

現在有許多人，認為最近藝術，不僅是一種單純回顧以往的形象，他們感覺到其中還有一種生命問題的代表，且對於基本觀念的確定，尤為重要，與藝術家自己有連帶關係，這些人都是些青年，是現世紀內的青年畫家。

立體派和超現實派，雖然有人仍想繼續發展，但實際上可說已成過去，因為這兩派不能再吸引新弟子，這兩派在表

是他們兩派都認藝術為「非外形」（Nonfiguratif）的表示。這種觀念一發生，於是繪畫界發現新途徑，對於代表外形界的描寫，加以鄙視，並進而為廢除的運動，在一九三一年，上兩派精銳份子，因感力量薄弱，互相聯合，組成一個集團名曰抽象創造社（Association-Abstraction-Création），在此

社中間 Hans Arp, Gleizes, Herbin, Kupka, Delaunay, Mondrian, Valtier, Villon 等等藝術家全都加入了。他們

自己原始奉守的派別，如立體派（Purisme）阿爾非派（Orphisme）等，都一齊不談，單單站在同一「非外形藝術」的戰線上，聯合向敵黨進攻。後來雖有些新進作家，加入這社，如 Vane, Cassio 等畫家雖也在內，然對於「藝術可與實際獨立」這觀念，已非復似前之甚；不幸他們對於原來立體派和超現實派的抽象發明，仍不能忘懷，所以作成的圖畫，並無新創造，最近二十年來，對於打倒寫實派的圖謀，雖有成績，卻仍不能置於死命。

真實看來，近代抽象派藝術，被人指責之處甚多，這派中有一部份藝術家，如 Terechkovitch, Aujaime, Breuilleaud 等，因個性堅強，情緒濃厚，想利用這自由意志的描寫，表示他的熱情，但是他們幾個人，都不是能完成達到野獸派 Fauvisme 的人物，三人中的 Aujaime 最近已改變作風，摹繪出來，對於空間已非從前之緊俏熱烈，對於面貌，顯出彫塑和幽靜的態度了。

最近大部分青年作家，感覺他們前途的重要，對於新派抽象的態度，很顯明的另有表示，他們認為目前的關鍵，不是造形問題的爭辯，是新派抽象藝術自身發生根本的破綻，這根本的破綻，便是：「藝術家與藝術匠的分離」（La séparation de l'artiste et de l'artisan）：因此他們認為事

實的需要，他們所主張的派，各個名詞不妨仍用寫實派，根本仍回復到堅固的技術上去，祇須這名詞可以表示新觀念即足，在現在抽象藝術屢試失敗，墮入末路後，他們想將來這放寬，轉入新的途徑，這新途徑標榜出來，必遭人反對，但過去經歷，事實已證明他的存在，這繼出的新派，是無疑的，將以寫實和技術兩項為中心，他們內部，雖各有不同，我們可名之曰新寫實派（Neo-realisme）。美術學校的新進如 Yves Brayer 或許多深悟近代藝術的立獨份子，他如 Modigliani 及前立體派信徒，如 Chastel 等，都可包括在這派內。在這新寫實派中，現已形成兩個小組織，一個名為廊蕪團（Portique）初以 Brianehon 為中堅，最近 Ondot 似躍而過之，Legault 及 Marguerite Louppe 皆為該團優秀份子，他們的繪畫術在於找得一種稀奇及新鮮的色彩，用特別方法，於深暗背景上，加些鮮明色彩，使黑暗中發現光明，此種繪畫方法，本極危險，因數年後，顏色一變，可改本來面目，但最初看去，非常悅目，鮮明嬌媚，如隔薄紗觀花，配着四圍深黑或深灰的顏色，更顯其秀麗，Charles Blance 也是採取上種方法描繪的，且有時更加厲害；另一個組織，名為 N. G. S. 團，是西蒙松畫室（Galerie Simonson）一班人組合的，Planson, Poncelet, Chapelain-Midy, Holy

at Lestrille 都具此團之中堅，他們描寫的作品，雖不及龐索爾那樣珍麗，個性發揮，實有過之，他們注意的是真實美術和純熟藝業的表現，所以他們的趨勢，比前一個團體更寫實化一點，更離幻想遠一點。

上述新寫實派兩個團體，都負着一項新使命，想將藝術導入新的意義中，另給他一種新價值，這新意義價值是什麼呢？便是「外形的真實，對象的復活，和技術的改進」(Vérité des Apparences, Resurrection du sujet, recherches techniques)。上述的方法是兼寫實派和抽象派之長，Poncelet, Holy 兩人，特能領會，他們不像前派人的走極端，他們認為心神界的複雜，非現在的人力，可以發現出一個原則，拿來做美學上唯一鎖鑰，他們知道個人不能指揮全體心神活動，勉強縛以人為的秩序，祇能在旁加以調和，加入接合，使其無大破綻而已。天地間許多現象，往往不能以人類所定的論理來推測，他們看到最近各派的失敗，所以很老成的按部就班向前作去，並不敢誇耀這方法，又是形成一個新派的初步，他們不敢學那抽象派的大胆，流為狂妄，也不願學那寫實派的墨守，落於平庸，他們生在這破壞後正須建設的時代，所負的責任，真是不輕呢！

上述這些人的行為，是非常謹慎的，他們的興趣，對於

精神生活的描寫，漸漸濃厚，不過這種精神生活的表現，不是根據主觀成見，而是在人類複雜生活中，找出一個頭緒而已。Chapelain-Midy 對於此原則特別遵守，較他人尤甚，他聚精會神的描成一種和平而尊貴的氣象，恍如十七世紀的作風，他想使藝術有人生的意義，與新人性派(Neo-Humanisme)宗旨相同。新人性派的中堅份子為 Bernard, Berman, Tchelitchev Zack et Hosiasson，而以藝術批評家 Waldemar George 為領袖。近代藝術至此，又與拉丁文藝精神，不謀而合，這種精神，在十九世紀的中產階級，是非常忠實遵守的，現在竟能另換形式，而得着新的成功，這拉丁文藝的復活，自然與以前中世學校派那樣守舊習慣不同，這是趨重於精神真實，或詩賦毅力的表現；這種新趨勢說來有點稀奇，因為這拉丁文藝復興運動，並非拉丁人種的努力，而是斯拉夫或日耳曼人種的熱心，這種運動的中堅份子，如 Tischler Floch 是奧國人，Settiner 的父親是英國人，Strecker 是德國人，Zack, Hosiasson Tchelitchev, Berman 及其兄弟 Leonid B. 都是俄國人，祇有 Bernard 一人是法國人。所以我說，這種拉丁運動，並無天賦性，更說不上有遺傳性，不過被拉丁文藝的富麗所引誘，拿來做一種試驗罷了。在我們這時代，什麼都試過之後，或者這個是智識界最後的試

驗吧！Christian Bérard 開始畫的那些肖像，使我們存着許多希望，有變為大畫家之可能，他於內心中，詩賦中，向寫實方面出發，他及他的一班朋友，都注意內心與外貌的調和，所以他們的作品，表出一種半良知 (Demi-Conscience) 的神情；他們注意的，是人性兼重，糾正以前偏重的態度，有人批評他們是早熟的老人。他們雖不偏重人性，但試想將牠作為一種典型，他們表顯出來的，充滿悲傷，憂慮，呆笨和困悶的情緒，如同一個惡夢，所以他們的作品，都含有深切失望的詩意。

其實這種悲觀情緒，可說是目前全體藝術界的人，都感覺到的，因為我們的前輩，太將世事看得容易，他們以為藝術問題，已由他們解決，甚而至於根本原理，亦無疑問。現在既然發現前輩錯誤，另須闢出一條新途徑，在這出發試探的時候，責任自然嚴重，不容樂觀。新人性派的作者，對於悲觀情緒，到處都可看出，最近 Bernin 的作品，不是繪成荒涼的野景，有人在那裏劈取死樹，以充燃燒；便是圖為赤貧的寢室，青年橫臥，做那可怕的惡夢。這種悲觀現象，廊下畫作者，也是如此，他們表示憂愁的狀況時，每加上一層灰色，畫出人物來，顯露着心神不在的神氣，視力泛漫，舉止無力，毫無愉快的表示；N. G. S. 團作者，雖不如他們之甚

，筆力比較雄壯，如 Chapelain-Midy, Plauson 等，對於構圖和色彩，非常剛健，然而顏色多用深暗，淡明處亦顯沉重之筆，在 Poncelat, Holy 作品中，且看到幻想而無笑容的人物。前述最近各派各團的青年作家，沒有一人有樂觀的，猛烈的，放蕩的作品，像以前立體派或超現實派的作家那樣；現在比較大胆自由發揮的，祇有意大利畫家 De Pisis 一人，然而他也不過比同熄了火氣的索帝勒 (Soutine) 在他圖畫上那些花草，都露着凋零狀況，即那種快慰神情，至多表示樂於摹繪，不是表示樂於生活呢！自抽象派出，最近三十年來的大變化，推動了藝術高潮，現在復歸平靜，保存的祇是些堅強和魄力，那種任性性的醉態，至於瘋狂，已不復見了。

在這抽象派想取寫實派而代之的圖謀，已完全失敗，而新寫實派及新人性派尚未成功的時候，我們可說，目前的藝術界，也受着恐慌，目前的藝術家，雖曾努力，想打開這不景氣，時有許多珍美的貢獻，但大都不能開闢一條新的道路，他們自己亦很驚奇，很憂慮的看到自己的成績，不滿自己的期望；如是他們悔悟，知道暫時的向後退讓是必要的，因為如此方可養精蓄銳的從新建築一個堅固基礎，以便待機前進，他們唯恐虛度青春，毫無結果，因而特別努力，各種方法都尋找殆遍，拿去試驗或假設，不幸目前這些青年作家，

弄得標準的方向已失，推動的力量不存，漂泊在一種已熟的藝術和未成的藝術當中。這已熟的舊寫實藝術，各種可能的方法，都已用盡，行將就木，不能繼存；這未成的新藝術之創造乃他們的責任，是無可疑義的，不過今日仍在摸索之中，外形既未構造，內心尚待肯定。所以最近的藝術，好有

一比，正如一帶失火的森林，那明媚的火光，我們喝彩了三十年，可惜建築在旁的城市，我們賴以為生的，也不幸驟然被焚，目前祇留下一塊不毛的荒地，又需從頭施行種植的工作。

（參看45頁文字）

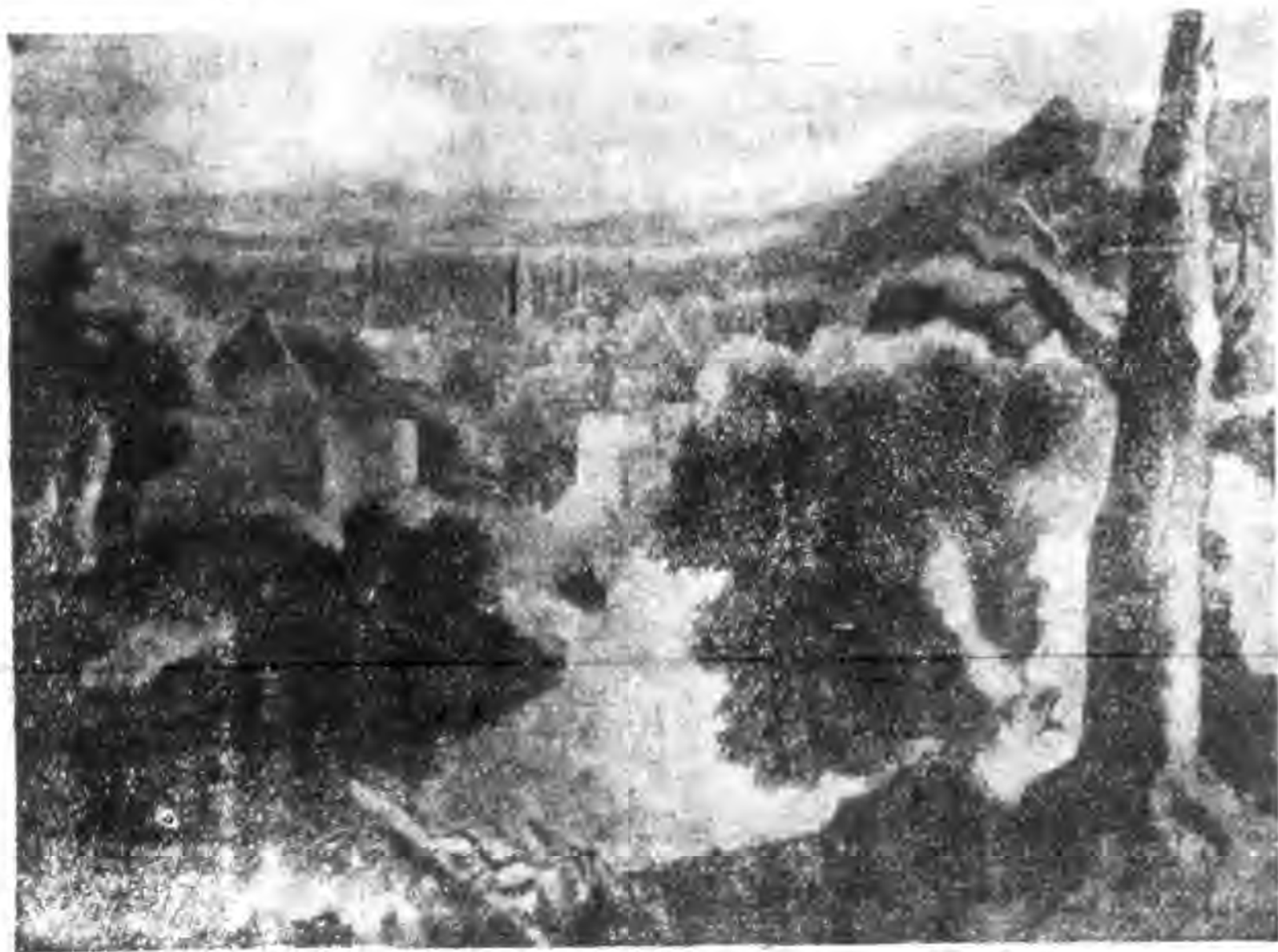


圖 24 風 景 Roland Oudot



圖 25 室 內 Ragmond Lagueult 作



現代俄國畫

Wladimir Weidle 著
三 譯

俄國各種藝術，尤其是油畫，與西歐之關係若何？二百餘年以來，已成藝壇上一大問題。蓋俄國古時之偶像油畫，及宗教建築，持與西歐相較，門庭迥殊，全無關係；惟在其進化中，表現幾許接觸之傾向耳。自彼得大帝以還，其油畫極力模仿西歐，故步多失，難以復辨；十八世紀俄國之建築，亦復如是。

然則俄國與西歐兩方藝術，有一種淵深之親和力，存於其間，昭然若揭矣。

在十八世紀之末，十九世紀之初，俄國油畫，始呈若干特異處；建築方面，亦略有此現象。此距其真正國家藝術 *un vrai style national* 之成立，為

期尚遠。且此種特異處，如筆致軟中見美，意念廣大抽象，而缺精嚴之結構，其中所含心理與道德之色彩，多於美學之成分，直接屬於民族特質者多，而可為藝術體裁者少。

自是稍後，約在十九世紀中葉，寫實而帶有政治社會傾向之油畫，開始盛行。此種油畫之題目，皆含國家民族性質，而文學與新聞學之氣味，亦復參雜其間。若論其形式，則平順 *terne* 中庸 *neutre*，與其時歐洲之官版油畫 *la peinture officielle*，固東西相應也。

在十九世紀全期中，惟有兩家藝術，似復呈俄國古畫之精神：一為 *Alex. un vrai style national* 之成立，為

andre Ivanov，一為十九世紀末年之 *Vroubel*。所謂俄國古畫精神者：即線條諧和或富意義 *La ligne harmonieuse ou expressive*，而其含意近於宗教也。此二家皆未能組成學派。俄國油畫技術之革新，形式之改善，而使之奕奕有生氣，尚屬必要之運動。約當一八九〇年間，此種運動，即行發生，迄至今日，似尚未成功。

Sérov, Lévitane, 與 Constantin Korovine 三人，足稱俄國第一組之革新家。*Sérov*（一八六五——一九一〇）權威昭著之畫像家也，（*Portrait-iste*）幼時作品，頗受 *Répine* 之影響

，自十九世紀末，一洗而空之。Levitan (一八六〇——一九〇六) 以風景畫著，其作品精美可愛，詩情樂調，含蓄其間。Constantin Korovine (一八六一生) 僑居巴黎，迄今未歸，派衍法國而以印象派之技術，傳與莫斯科城之社友者，在第一組革新家中，惟此一人也。

其次一組，組織較完善，Serge de Diaghilev, Alexandre Benois 及 Constantin Somov 皆爲此組之創辦人。藝術世界雜誌 Mir Iskonstva 亦爲彼等所創，對於最近兩世紀之美學教育，助力頗多。Serge de Diaghilev 作風，輕疏而精純，賴其卓絕之天才，得以遠著。其餘二家之著名，皆直接歸功於其繪畫成績，惟 Alexandre Benois 尙藉批評與史學，以助長其聲價。自一九〇四年後，藝術世界雜誌停刊，而原來之藝術團體尙存。大戰以前，俄國藝

術進化，其重要份子，當屬此組，無用置疑者也。Wrubel 與 Serov 亦爲其社友。凡彼得斯堡與莫斯科兩京人士，欲成藝術家者，莫不多少與此社有關係；即反對派之少年畫家，亦以得在此社展覽會中占一隅爲榮幸。此派種種傾向，皆能脫離往日之背景，排除當時之非難，而自樹旗幟，自堅壁壘。其活動又不能不變民衆之嗜好，使之對於藝術，發生興趣，一遇美物，輒生愛力，凡所有平板的寫實主義，平民主義，逸事主義，假民族文學主義諸畫派，皆由此而失其在社會上之信仰。歐洲藝術之大道宏規，隱而不宣者，已半世紀，此社之活動，實爲俄國復展之，重興之，以藝術進化史之眼光觀之，其功誠莫與京。雖然，彼等活動，或有始無終，半途而廢，或將裝飾術與油畫混爲一談，將素描畫與油畫混爲一道，而失去油畫正當之領域；吾人縱不能以前者觀之，至少亦

應以後者責之。蓋藝術世界雜誌派人物中之大多數，與其稱之爲油畫家 Peintres, 勿寧稱之爲藝術家 Artistes, 其中之主要角色，藝術尤濃。分別言之，如 Somov, 如 Bakst, 其作品各不乏油畫之色調 (les dons picturaux), 而 Alexandres Benois 之作風，常現融合 Guardi 與 Mengel 二家之色彩，尤足稱道。惟就全體言之，此派中同人，皆偏長於裝飾油畫 (la peinture décorative) 與圖樣藝術 (les arts graphiques), 其在藝術上貢獻最大者，亦爲戲劇方面之裝裱式油畫。現今之書本與劇本中，多能忠實保存其遺跡，不獨在俄國可以見之，他處亦有流傳。一班少年油畫家，常藉純粹油畫 (peinture pure) 之名義以攻擊之，職是之故。夫 Bakst 與 Golovine 克成戲劇式之油畫家 (peintre de théâtre) 亦非一蹴而幾，須付甚大之工力，而後有成。

Diaghilev 之俄國舞曲之成功，亦非盡屬此派同人之力，尚賴他方之助。Do boujinski 天生之素描畫家也 (Dessin-ateur)，於戲劇之藝術，亦有甚深之功。夫：他如 Bilina, Lanceray, Nardout, Tchekhonine 四人，并擅長術此，而於書本中，常能見其傑作。

藝術世界雜誌派之大本營，在彼得斯堡，其勢力亦集中於此，故革命軍之發動，不在此處，而在莫斯科，避重就輕，固自然之趨勢也。但在彼得斯堡，亦有數位天才特高之少年油畫家，如 Madame Sérbriakova, 如 Dim Itri Bonchene 皆能不受此派之拘束，而另尋途路。甚有美術學院之老學生，Jakovlev, Chonkhaiev, Grigoriev 三人，合組一小團體，而樹異幟：注重小幅畫之訓練，非薄裝飾式之急就篇，謂構形結構，必加以深究，使之大方有力，而堅固。然就實際言之，此三人亦於素

描畫上，所得獨厚；其作品多失於骨節

過重，關於線 (Ligne) 體 (Masse) 色 (Couleurs) 三方面，再三用思，而於平面上 (Surface)，少加注意。藝術家來自莫斯科而負較強之油畫技術者，尚不乏其人：如 Sarian, 如 Paul Kousnelsov, 皆有 Matisse 之色彩。Soudelkine, Milliki 及 Nicolas Sapounov 亦皆係此輩。Nicolas Sapounov 氏，天才特高，筆力強，個性富，實不愧為一精美雅緻之彩色繪畫家 (Coloriste)。在俄國少年油畫家中，以 Nicolas 氏之將來希望最大，不幸短命死矣。

莫斯科尚有他社，名 Valet de carreaux 思想尤為進步，可謂異軍突起。其精神多屬 Cézannienne 與 Cubiste，而與意大利之未來派，亦不無混合之處。Machkov, Kouckhlovsky, Rojdestvenski, Larionov, Malévitch 皆此流

也。

由以上所述觀之，如舍數位落武者及粗野無次之 Tchourlianis 與 Chagall 二人不計，則俄國在革命前之油畫，可以兩種傾向區分之，各種中皆不乏天才高尚之士，彼此鬥爭，使俄國藝壇畫苑，生氣勃勃，俄國藝術將來之希望，因此益富。

俄國革命一起，其藝壇全然改觀，惟其油畫之歷史的發展，所持以立足者，安然無恙。從此俄國油畫，分為兩途：一為俄國國畫，一為歐畫，彼此在原則上，並不相反，但互相隔閡多年耳。前者藉假民族藝術之虎皮，而大展其生命；後者領域縮小，避地於各省區中。此種革命，祇足增加解決所謂俄國藝術與西歐關係問題之困難，不足以使之消滅也。俄國油畫之前途，純視其與法國油畫接近之力以為斷，廿年前趨勢如此，今日亦何獨不然。蓋在廿世紀之歐洲

藝術中，其於歐洲古代藝術，有甚深之聯繫者，莫法國若也。俄國油畫家，多僑居巴黎，而少留本國，關於油畫上，其需要有共同之一點。此點為何？即調和藝術情感上之深的傾向與油畫之訓練也。欲解決此問題，舍研習法國油畫莫有他法。然而此種努力，較之革命前，礙難尤多。

僑居巴黎之俄國油畫家，以 Petr ov-Vodkine 名最著，其作風最銳利 (le plus aigu)，最能表現個性 (le plus personnel)，稱為威勢無敵之油畫家，誠無愧色。惟才氣有餘，風趣不足，或為白圭之玷。一九二二年，氏以其表現第四次福音之素描畫問世，羣推為其傑作；未幾，復在巴黎展覽其優美作品。自是以後，為受官家繪畫之拘束，墮入從前為藝術雜誌派所攻敗之文學派渦漩中，雖其固有之色調，尙未盡失，而亦多所誤用矣。其 La mort de co-

nnissaire 大畫，可為鐵證。他如 Paul Kousnetsov 與 Savian，盡在宣傳式油畫之高潮中掙扎，其藝術之品格，實較之從前之寫實與平民兩派尤低。至若藝術革命老輩，Koutchalovsky, Machkov, Malévitch 等人，進步之速率，或有大小之差，但其方向，皆趨於沙龍油畫家之技術，與其往時之氣魄作風相去遠矣。此外尙有許多年齡更青之油畫家，如 Deyneka, Pimenov, Sternberg, Tcherychev 諸氏，極崇歐化

，竭力以赴。至於其他才具未成之徒，力薄識淺，在與粗疏的寫實派及實用派抗戰中，傾覆較易，凱旋難望。然則主蘇俄今日之藝壇者，果誰屬乎？

俄國油畫家僑居外國者如創新未有所成，則其在藝術上固有之個性與國民性，難免喪失之虞，幸彼等中之大多數，尙未蹈此覆轍耳。Chagall Souline, Larionov, Goncharova, Tarschkovl,

En 及其他儕輩，皆能兼收併蓄，雖屬巴黎畫派，仍不失為俄國油畫家。至若 Grigoriev 氏，能取法國之長，以醫其原有的圖樣的乾苦之短。Bouchene 氏，少年畫家，其天才甚可欽佩，既知保存藝術世界雜誌派之優點，又能吸取

Corot 與 Raoul Dufy 之精神，其技術實屬油畫正軌，輕清而空靈。此外尙有應述者，Julie Reidinge 氏，試行革新其國宗教式之油畫，成功大有可期，蓋伊能融化法國畫風尤其 Matisse 作風於其故步中也。雖然，所述各畫家當前之任務，實非輕而易舉。尙有 Berman, Lanskov, Tchelichchev, Zack, Pougny, Kreméne 五人，亦莫不有同類之任務。俄國油畫將來之命運如何，全視諸家個人試驗之成功以爲定；在法國繪畫之大潮流中，自失故步於一時，誰知其將來不恢復其全部之個性乎（參看圖 53 至 56）。

法國的立體派繪畫

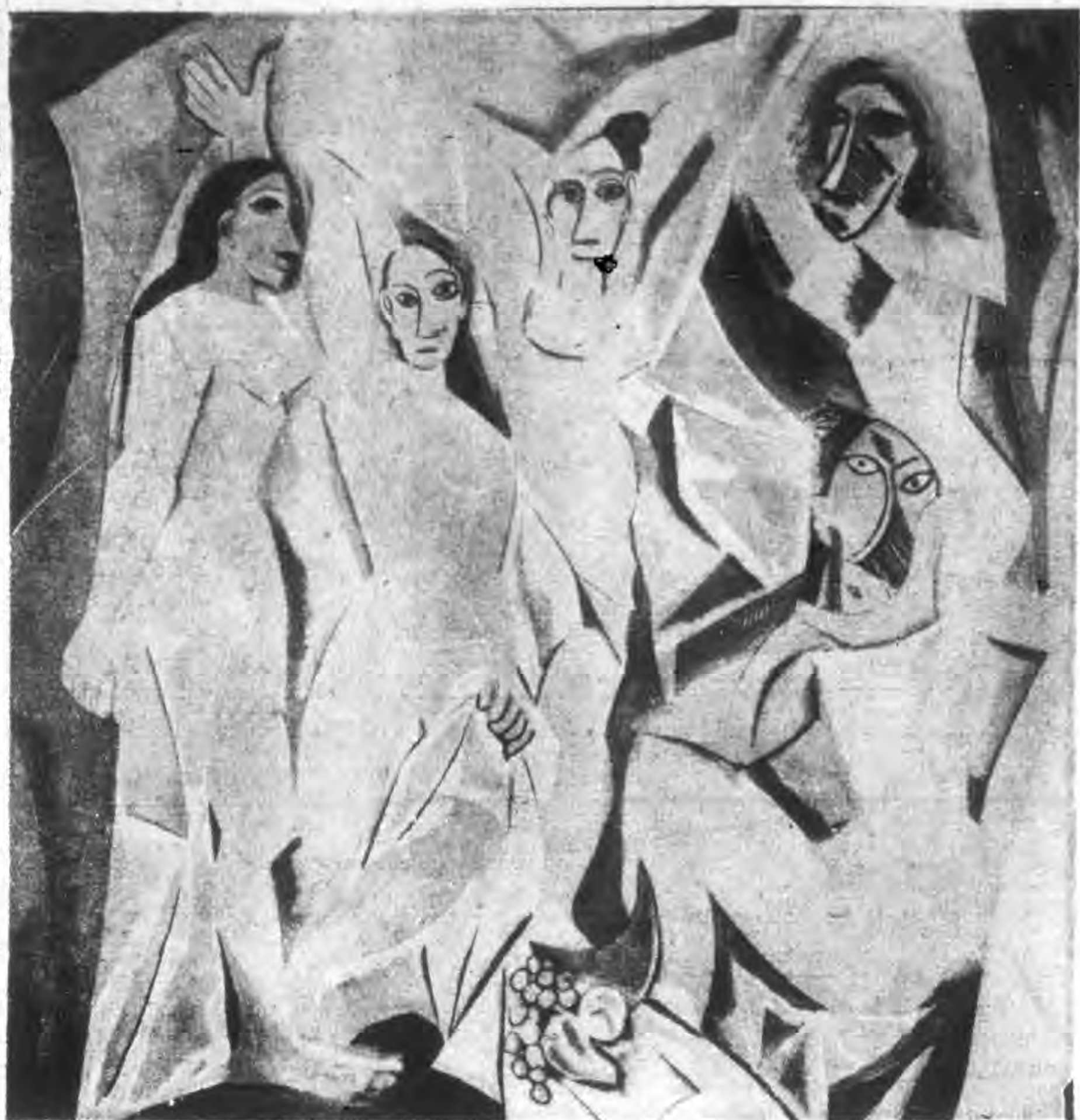


圖 26

亞維農小姐 (1906—1907)

Picasso 作

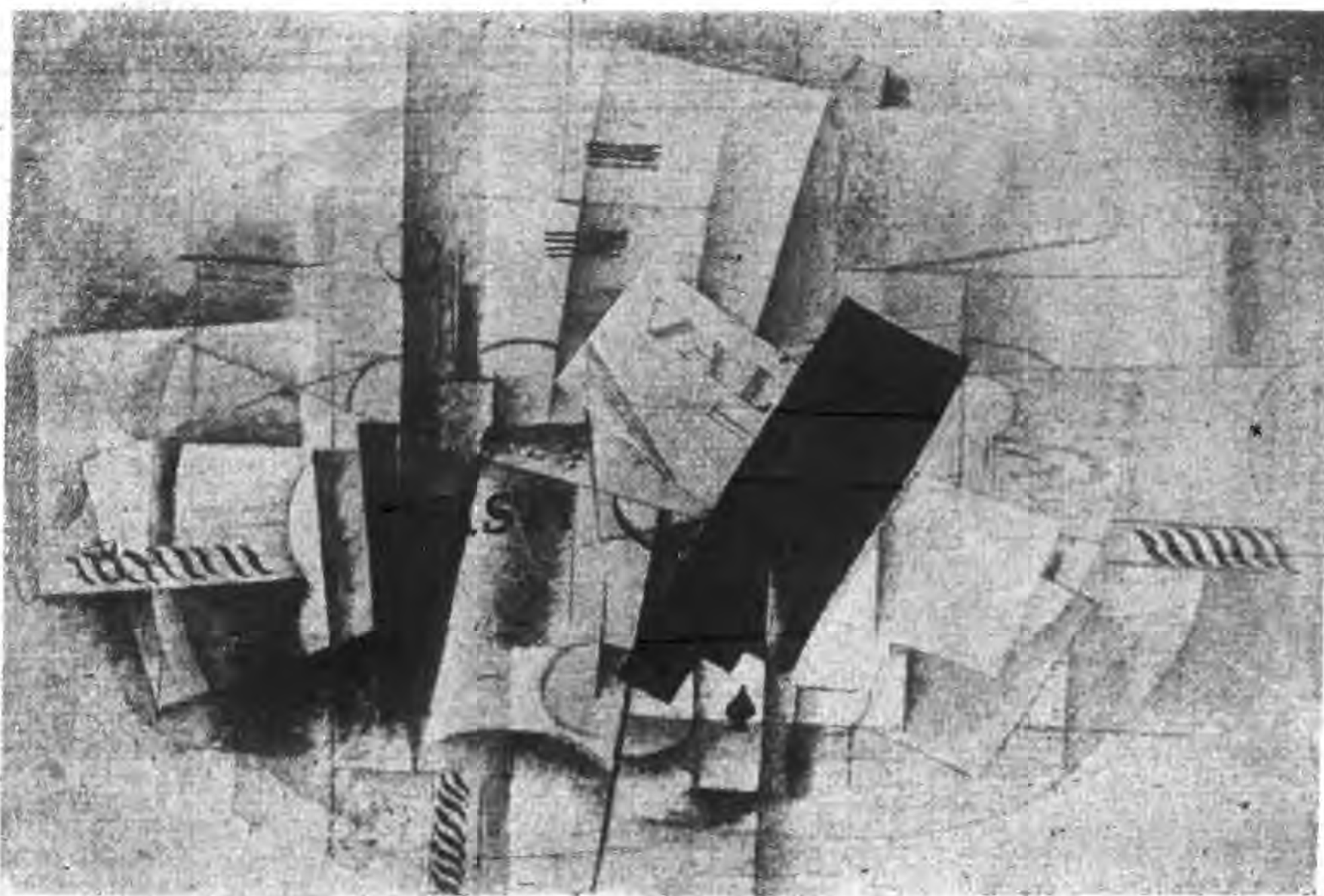


圖 27

獨脚圓桌

Georges Braque 作

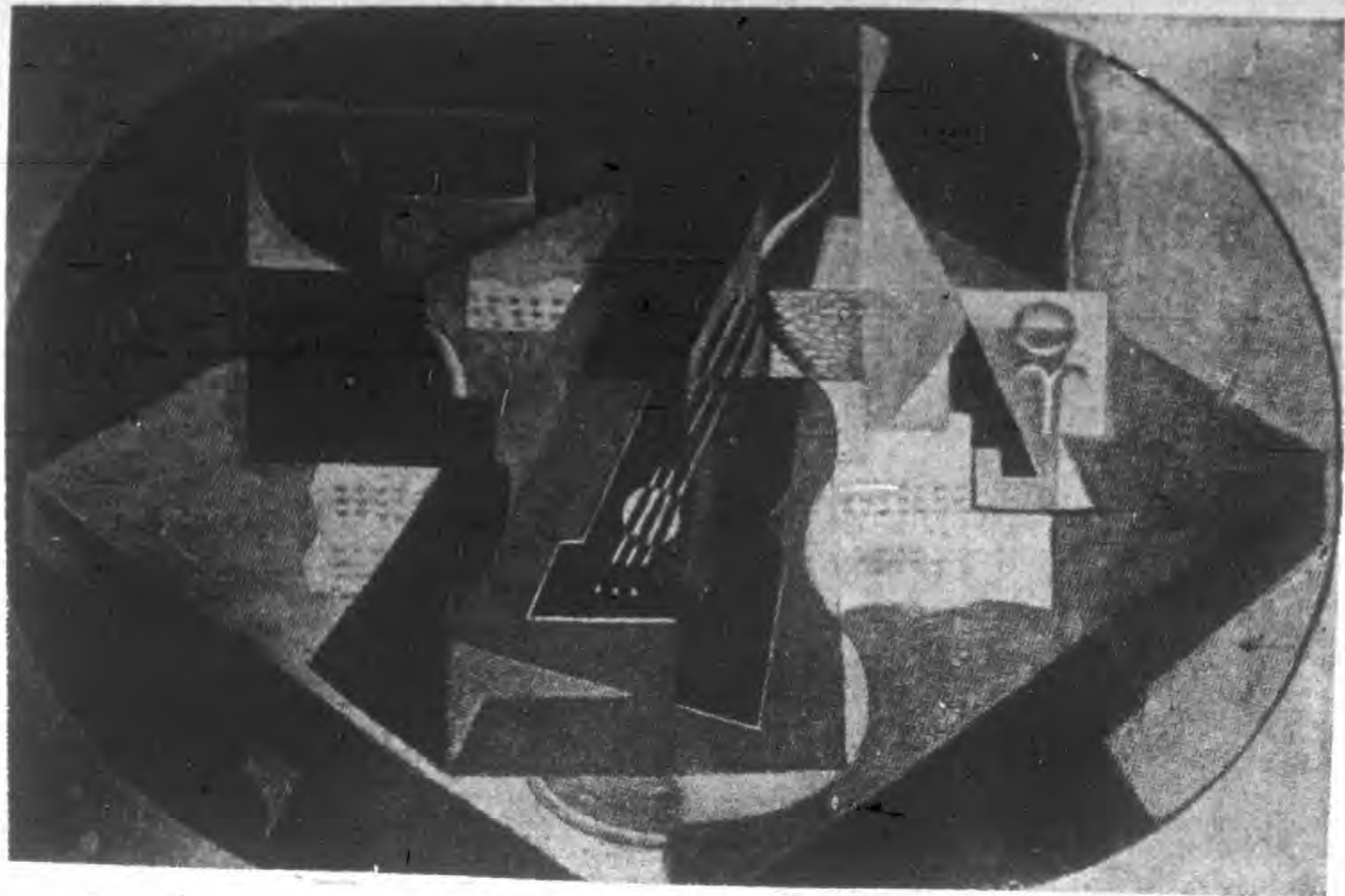
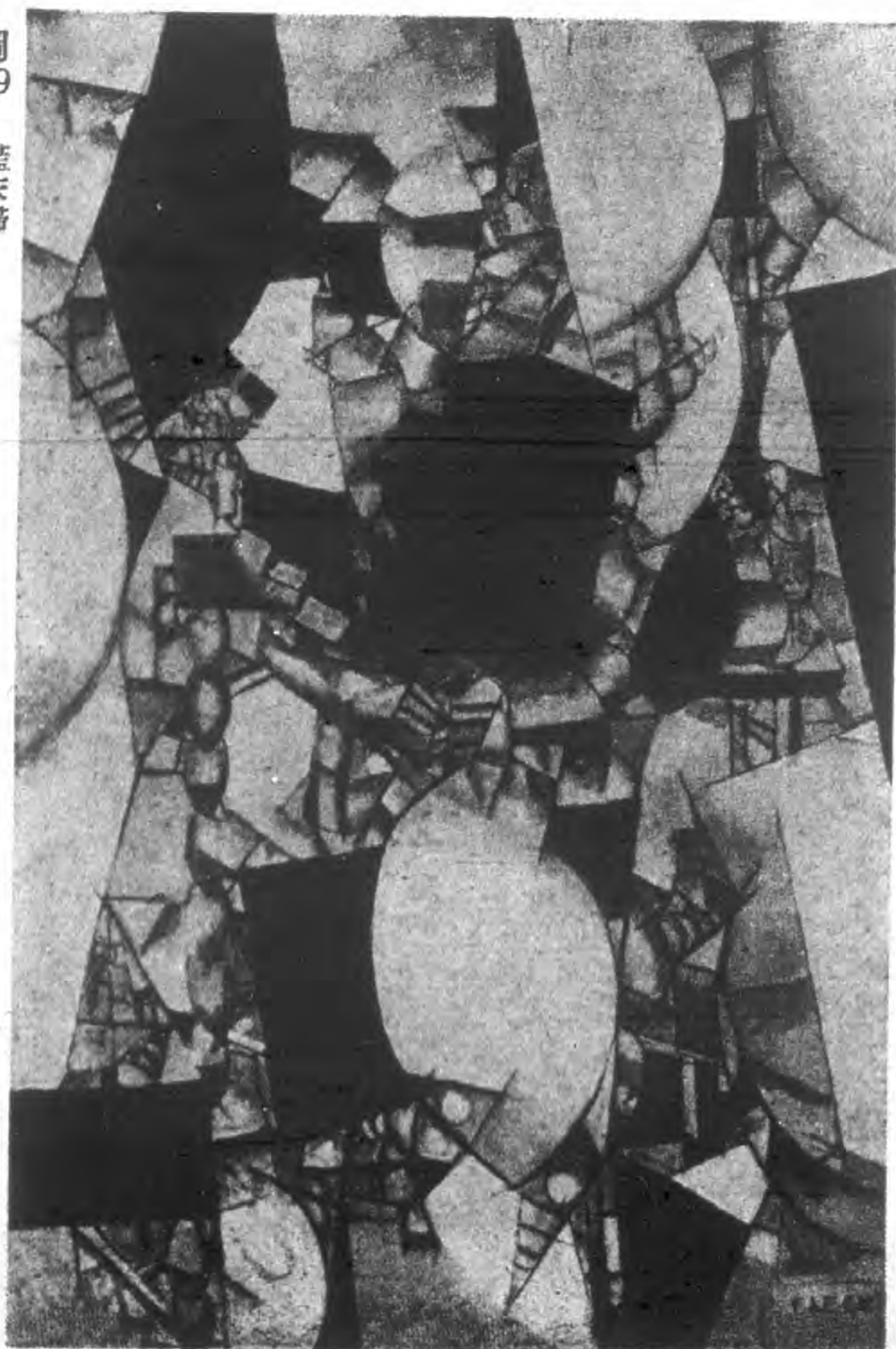


圖 29 藍衣婦



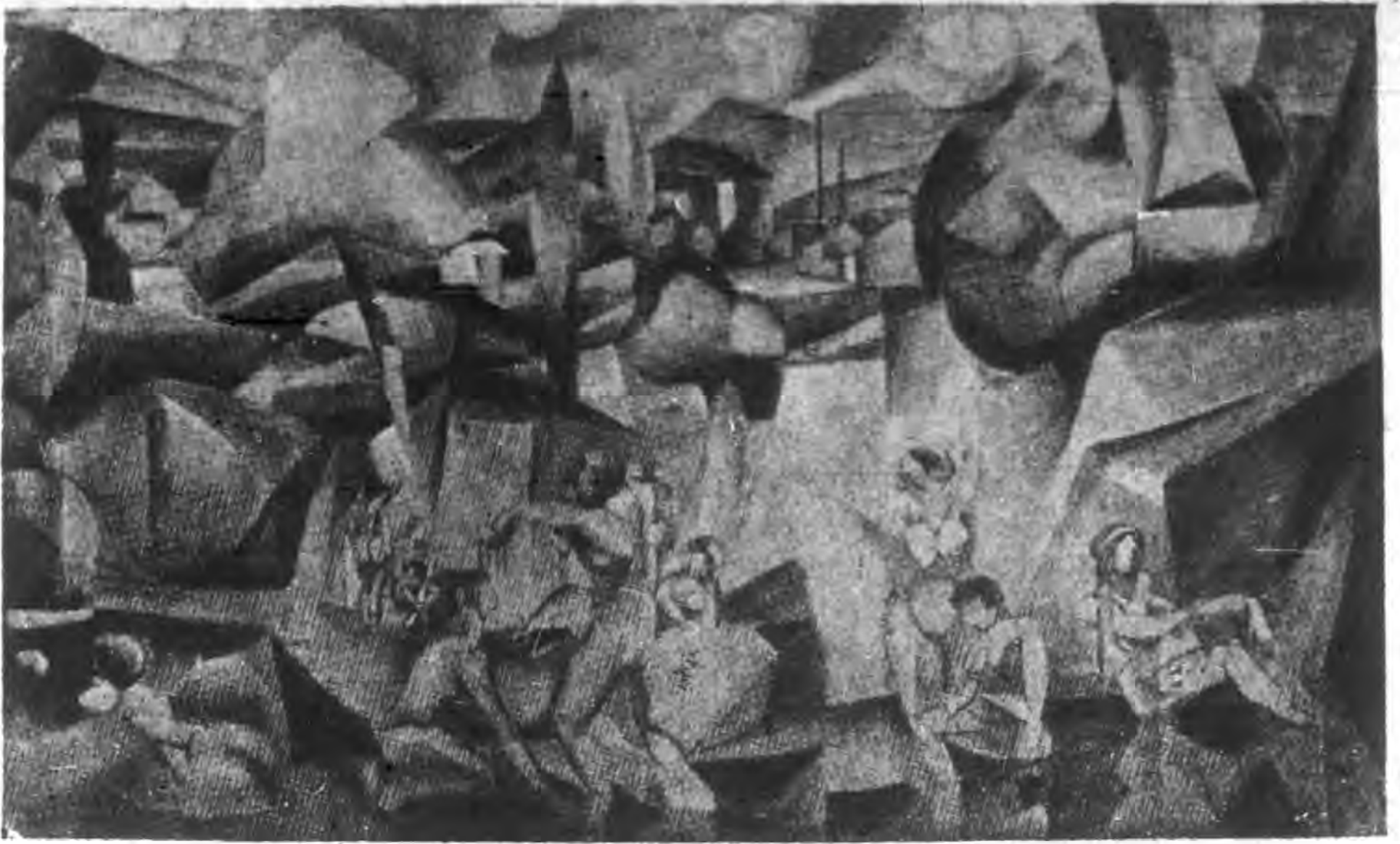


圖 31

亞維農風景

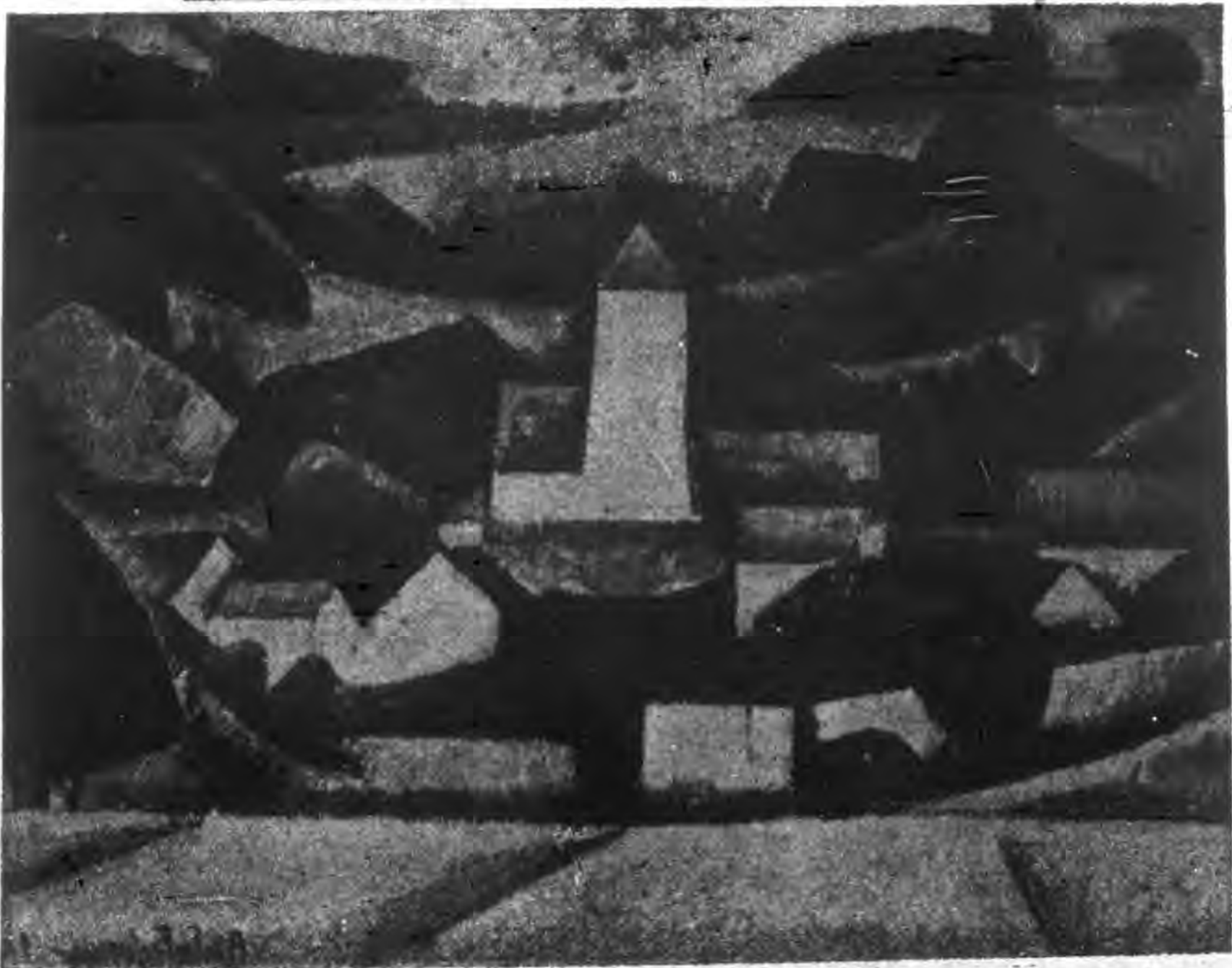
André Lhote 作



圖 32

風景

Royer de la Fresnaye 作

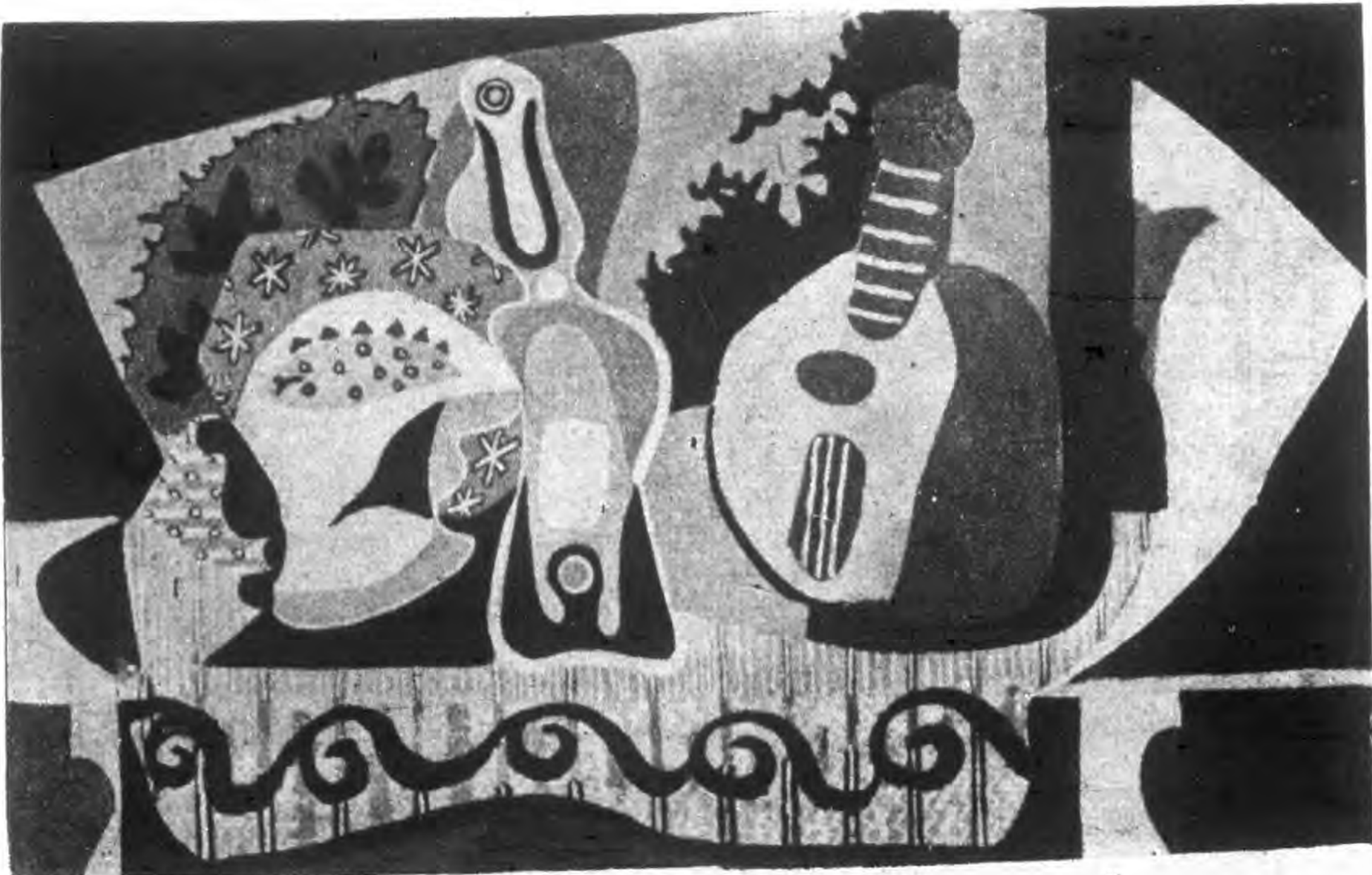




Laurencin, Apollinaire

Picasso

Picasso的女友Fernande Olivier



意大利未來派繪畫

參看第61及69頁二篇介紹

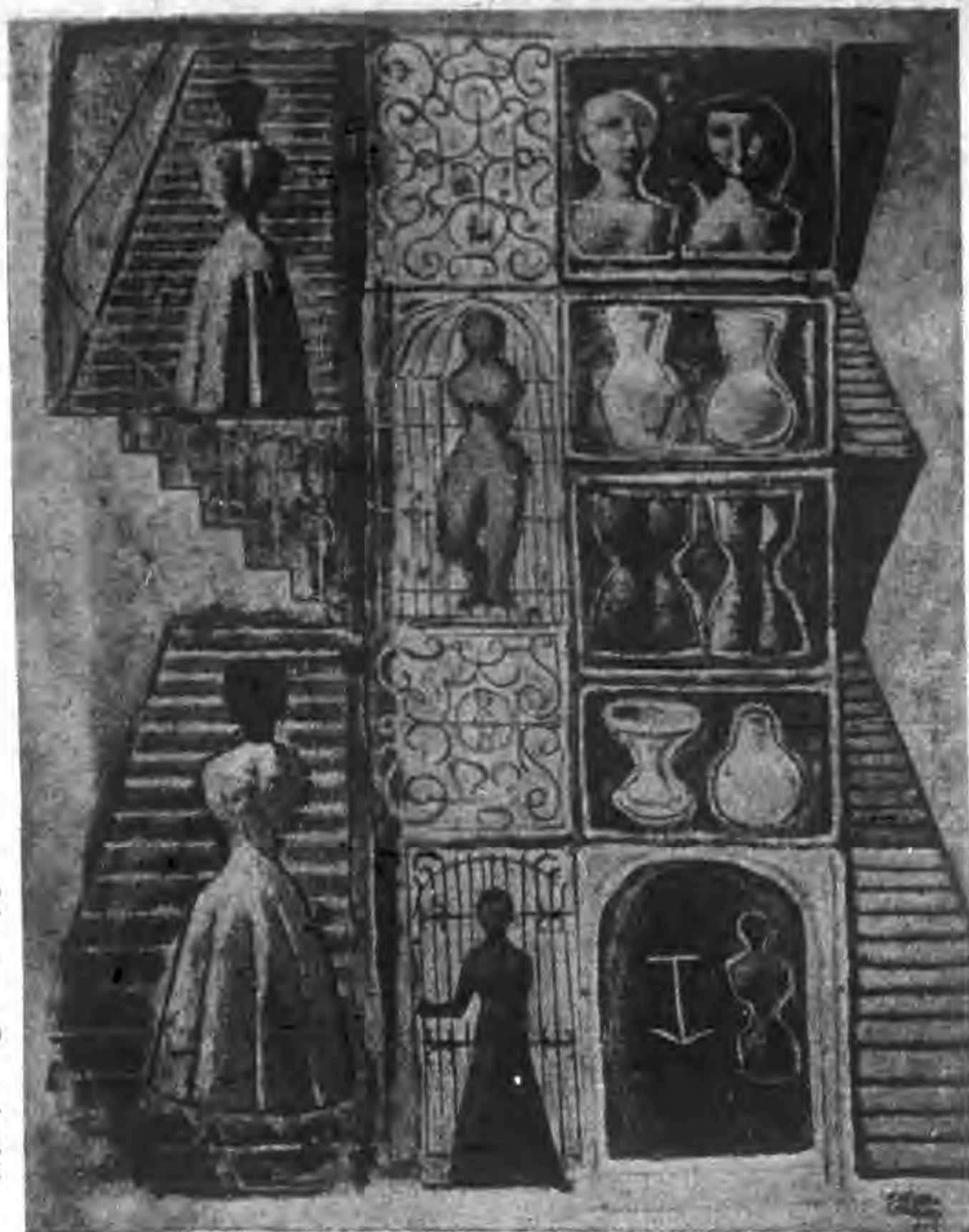


圖 35

菜市

Massimo Campigli 作

圖 36

海濱的馬



Giorgio di Chirico 作

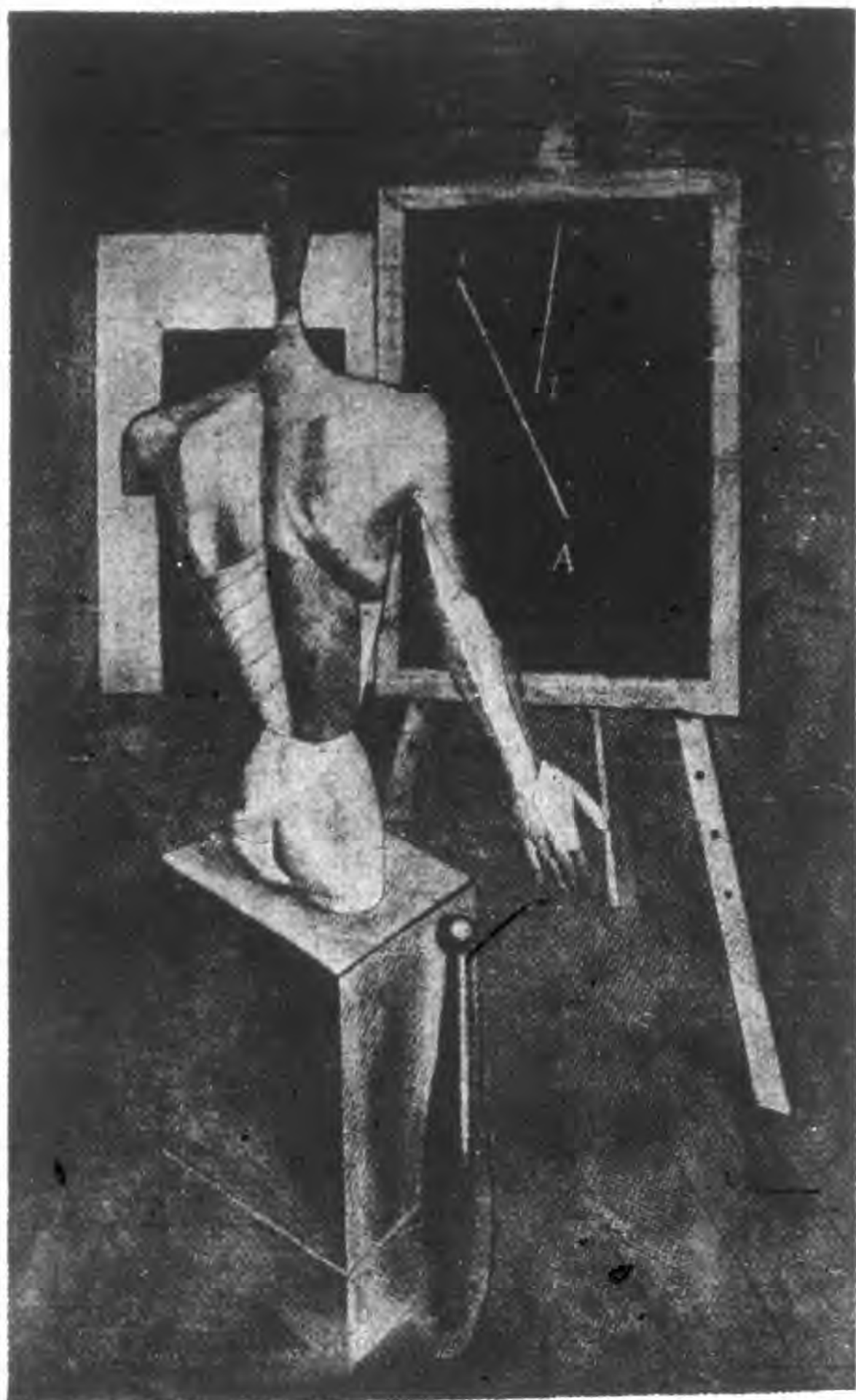
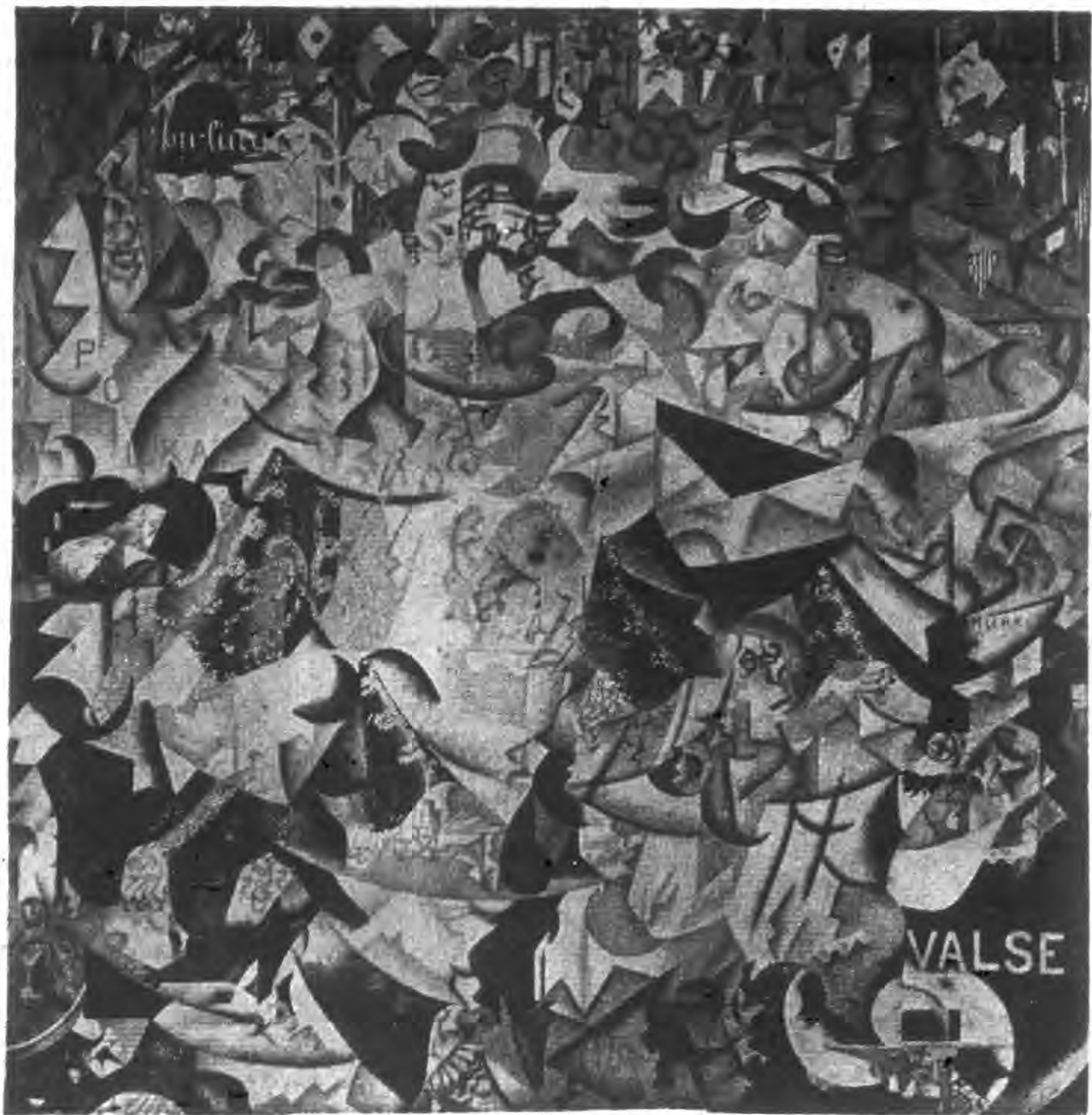


圖 38

盲人（一九三二）



Ubaldo Oppi 作





義大利與未來主義

義國 Gino Severini 作
燕士 譯

一九〇〇年左右義大利藝術情勢
十九世紀的畫家，從最好的代表作

家 Fatori 與 Lega 直到 Ranzoni, Fontanesi Cremona 諸人，就是 Nittis 與 Boldini 二人也一樣，並不像當時的法國畫家一樣上承過去（至少是最近的過去）下接未來，換句話說，他們單獨成一派對於後一代的藝術毫無任何賜與。

這些畫家中有多人一時曾以繪畫表情的純粹而得與當時法國畫家並駕齊驅。不幸他們（無疑的這裏並非指的是 Fatori, Lega, 就連 Ranzoni 也不是）未能始終保守這種純粹表情。從 Fougnet 到 Corot, 到 Cezanne, 到

期的法國畫家，在那種富於人性而的確是很超絕的寫實主義中，登峯造極，在一個時期這種寫實主義也就不能再超出一種自然之忠實而平凡的表现了；或是

像在 Nittis 和 Boldini 諸家的畫中似的，這種寫實主義簡直變成了一種極其浮華的工作，於是技巧便時常代替了藝術。

直到十九世紀末葉，無論如何在義大利總可以說已然知道繪畫藝術之所以為繪畫藝術了；其後真正的繪畫語言便差不多死了，運用的人也就不免失了牠的真義，雖然有 Segantini, Previati, Pelizza da Volpedo 這些畫家的佳志

，他們把色彩鑒別技術介紹到義大利來，我們却也不能認為這一時代有什麼可觀的地方。

像 Michetti, Morelli, Sartorio, Tito, Grosso, 這些畫家以及其後如 Carols, Laurenti, Nornellini 諸人，（我這裏只引述最著名的幾位，而且也差不多是偶然憶到的）雖然就是他們在

一生中都有過比較得意，比較與真正繪畫表情接近過的時代，可是他們在義大利藝術史上却也談不到有什麼真正內在而崇高的價值。

不過畫家 Palizzi 却是例外，由於一種非常的筆法和很大的耐性，他那精

細的自然精神時常好像一種極單純而頗動人的小詩。其次就是現代畫家中較年長的幾位如 Antonio Mancini, Giacomo Balla, 還有 Tosi, Spadini, Semeghini, 也都是例外。

Mancini(註一)天生一副畫才，不過他可惜把這種天賦常用在一種平凡的藝術上。印象主義在義大利沒有比 Spadini 再好的代表作家了。這個漂亮的畫家，有時已達到法國畫家 Renoir 那種程度了：Tosi 與 Semeghini 也是的，二人都極其才藝超羣，簡直不啻爲色彩詩人，此外還有 Giacomo Balla, 他於一九〇〇年左右到過巴黎，從那巴黎回來時，對於印象主義與新印象主義十分了解。把對於法國印象派畫家的崇拜敬仰傳達給了我們大家，Boccioni, Sironi, Costantini 與我自己的就是他。他曾經作過我們的先生，我們還年青無知的時候，他已完全成熟了，在未來主

義風行時期，他曾加入我們的陣線，我很少認識像他這樣真誠而勇於探討的藝術家（參看本篇第69頁）。

未來主義

在這種幾乎是絕對的空虛裏，只有一種巨大而獨霸的老教條存在，未來主義爆發了。Marinetti（參看上面圖19）第一次宣言發表在一九〇九年二月廿日的 Figaro 報上（巴黎）。

這原是一篇關於一般志趣的宣言，本是一個詩人寫出向詩人們發表的，我本不想在此對於未來主義的詩作一批判，我們所要討論的只是繪畫；可是未來主義既非純粹屬於文學的，也不是純粹屬於繪畫的，不過是智識階級的一種態度，一種的旗幟，在其下會集了一些青年獨立派，思想開通的人們，所以我們不得不把該宣言的大略敘述一下。

在這篇第一次宣言裏，我們已看到

未來主義在行動路線上的活動已然劃定了，尤其是顧到在藝術問題道德問題，甚至社會問題之前所應取的態度，而且這種活動差不多也始終是維持在一條路線上，因爲本來應走的路線，就是說創作，與作品的製成，在未來主義中只佔了次要的位置，在這一點上如在其他諸點上一樣，未來主義作了超現實主義的先趨。

以下便是未來主義觀念形態的大要：對於過去的迷戀，在義大利毀滅了創造精神，對於這種迷戀，未來主義抗之以仇視過去狂趨未來，「我們要毀去畫院，——這些墳墓；一種藝術品，應該是進取去，應該處處是獨創的。」古典派美的觀念，或是自然主義美的觀念，統制了義大利，未來主義就對之以活躍的羣衆，車站，建築場，機器，汽車，飛機等等的新美，「一個賽跑的汽車比「Sarmothrace 之勝利」更美」，反對一

般義大利人的傷感主義與浪漫主義的傾向，未來主義愛好危險，絕對的自由，探險，征服，以及在百般事物上的絕大努力。「我們要殺滅月光，我們要光榮戰爭，這是世界的唯一衛生術，也要輕視婦女」。

一留心到採取這種態度的那個時代，誰也就都可以了然，這種態度，除在美學與倫理範圍內的真實價值外，純粹站在義大利觀點上，牠的重要合牠的偉大意義了。

總之把藝術家與時代生活中的人並談，而並不把關於藝術，道德，社會生活各種不同的問題分開來，這種的藝術家觀，雖然就是今日我們對於這種態度在思想上的否深刻，不免稍加謹慎，到底還不失為一種勇敢而聰穎的猛進，在今日則完全是實現的了；這與戰前的立體主義不同，戰前立體主義特別依據在抽象的理智上。

所以為求未來主義在我們現代文化中所處的地位，可以概括地說未來主義的思想尤其是導源於尼采，其次就是柏格森；導源於這兩個哲學家的共同點：反柏拉圖論，反唯心論，以及反唯智論；所以未來主義承認與時是超出永久之上的，永久根本不存在；未來主義謳歌物質能力，稱頌本能，而且，如尼采一樣，反對享樂。

以上簡捷敘述了未來主義內容之大概。也許這種敘述使我們同時想起 *Mañetti* 的頗有意味的面孔來，完全顛動着那種熱情與樂觀精神，正當義大利一切垂死之時創造了充滿希望的覺醒氣象，以及青年之明快精神：「在我們中間，最老的也不過卅歲」（註二）。

未來派畫家和他們的作品
最初與未來派詩人團結在一起的畫家有 *Boccioni Carrà, Russolo, Balla,*

Severini 諸人。前三人在米蘭，*Balla* 在羅馬，我自己就在巴黎。關於一般志趣的宣言發表之後，一九一〇年四月十日又發表一篇真正關於未來派繪畫技術的宣言（上圖 37 及 39）。

像第一次那篇詩人宣言一樣，把我們的主張都包括在一起了。

第一點就是要在牠的生動表現上觀察世界：「在我們，姿勢已然不是宇宙動力停息的片刻了：姿勢就是被永久保留下了的動力感覺。」

給一種感覺加上一個絕對的形式，這種思想本是藝術的原意；這裏顯出畫家的用意是要在這方面努力，另一方面又想要與 *Cézanne* 所努力達到的相吻合；就是說使一種感覺成為古典的，固定的，不朽的。

在一件靜物上悟得一種不朽的動力感覺，當然是可取的；但是不要忘記了我們生活在一個反動時期，熱烈尋求的

時期，我們對於跑車，飛機，以及更廣汎的說，一切動變的物體的崇拜讚歎，

「各層之互相深入」合「力線」這兩個觀念的來源。

所謂形象的心靈狀態就是這種成爲純粹感覺的實物內部生活。

把美的觀念更新了，所以我們要在表情最深強度最高的地方觀察自然觀察人生：比如一個人正在那裏說話或正在那裏走路，一隻獸正在那裏跑，等等，這樣我們能在我們宣言裏肯定的說：「一隻正跑着的馬是沒有四條腿的，有廿條，而這廿條腿走起來是成三角形的」。

未來派在巴黎第一屆畫展的目錄序言裏他們寫道：「按照畫家 Boccioni 所謂「物質超絕主義」說，一切東西都藉了力線趨向於無限，我們的直覺就藉了無限而度量「連續」。我們正應當畫出這些力線，使繪畫成爲真正藝術品。物品把節奏印入我們的感覺裏，我們就用力線當作這種節奏的起始或延續，來在畫布上表現自然。」

自然，想以生物全部的同感深入實物更想藉直覺的方法與物同化，這種希望用柏格森哲學來辯證，再好不過了。爲更確切肯定他們的理論，並且特別提出他們認爲畫是一種獨立自足的世界，未來派說「欲成爲一件藝術品，一張肖像畫不可以，不應該酷似模特兒：畫家是有他自己所想要實現的背景的」。

第二要點就是鞏固印象主義照牠原來路線繼續下去，我們知道印象派作家他們也了解色彩爲一種動力感覺，不過他們的直覺就止於色彩這裏了。觀察動體最初所得的印感使我們看出物體彼此感應並不是藉了色彩，而且也是藉了線條和形式。

「比如在一張畫裏，畫了一個人像的右肩與右耳，我們就覺得絕對不用再把左肩與左耳也畫上」（註三）。所以這樣看來，全部未來主義理論都建在感覺上，但須是一種直接而同時又是極度純粹的感覺。這種感覺有趨勢變成一種構造，一種建築，——就是在物體內同一時間所捉着的各種線條各種色彩的一切反映錯雜所形成的建築。

由以上所言看起來，顯然是未來派畫家想要同時既是客觀的又是主觀的，至於一九一二年立的體派，則主張創造一個全然主觀的世界（註四）。所以未來派繪畫的特色，就是尋求一種具體的生命，這種具體的生命，超脫固定的外表，是從物質能力內抽出來的。

所以一個舞女在許多桌子之間跳舞，她在舞節裏和她舞衣衣褶裏都可以把這些桌子舞出來；一個人站在窗前他的臉上便反映出窗外的景像來。這裏就是

談到純粹技術方面，上述宣言，宣佈說：「我們所繪的陰影是要比我們前

畫所繪的光還要更明亮的……」這裏可以
看出一種繪畫觀念建立在色調上，像
Cezanne 與維尼絲派的繪畫觀念一樣。
宣言更進一步肯定說：「離開分析法，
繪畫就根本不能存在。不過我們則以爲
分析法並非是能按部就班地學習而應用
的一種方法。在近代畫家分析法應是一
種先天補足法，我們則認爲是主要的，
而且是必然的。」

這就是未來派詩學的基礎把某些詞
令和文筆除開，（因爲這並非畫家的手
筆）這些表示，曾被人大加討論過，或
者並不見得像如一般人所以爲的那般
瘋狂吧。

未來派繪畫第一次具體的表示就要
算是一九一二年二月在巴黎 Bernheim
Jenne 那裏舉行的展覽。這次畫展中
只有 Boccioni Carrà Russolo 和 Se-
verini 幾個人有出品。我們可以說每個
作家都有他本來面目，在純然屬於繪畫

的質地上或是在題材的選擇上都可以看
得出的。Boccioni 除「城市上升」，
「內外同時」（窗前婦）「現代偶像」
等作品之外，更展覽了三張表現內部精
神狀態的畫：「永別」，「住者」，
「留下的人」，這三張畫總是引起大大
的論戰的。在所有展覽的作品裏，尤其
是在 Boccioni 的城市上升（一匹紅馬
在一建築場裏）裏，我們可以看出是導
源於印象主義與新印象主義的；不過在

「心靈狀態」的幾副畫上某種筆法簡直是
學 Picasso 的，這自然不免被一般批評
家指出來，但是他們在此處倒是表同情
於我們的。總之在技巧上學法於法國畫
家，這事實並沒有什麼可驚異的，也絲
毫並不能減損未來派畫家在近代藝術中
的貢獻。

而且在貢獻上全然是義大利的，技
巧對於畫家總是次要的，附屬於藝術的
。若是未來派後來的影響沒有一般立體

主義的明顯，可是在程度上却比較深，
這是因爲未來派所尋求的特別是藝術的
原故。

表現的方法，不如題材的絕對更新
那樣使他們注意。

因之在這一點上，未來派的貢獻，
是無可否認的。而且特別把題材引回到
繪畫中來，這種思想，在那個時候總算
是頗勇敢而有意義的。Apollinaire

（上圖 33）在一九一二年感於 Picasso
之不顧畫意，就給未來派下了一個警告
：「他們特別注意題材，他們想要畫出
「心靈狀態」，這是人所能想像到的最
危險的繪畫」（註五）。

誠然是危險的。因爲不當使題材奪
去了藝術的地位；不過是把藝術去畫了
人生內容，危險的程度也並不淺。若是
在前一情況下（注重題材）可以遇到想
像畫或是插圖畫，在後一情況下（去畫
內容）就不免要創造出外表華麗修詞式

的作品了。Apollinaire 那時知道太清楚了，以至沒有弄清楚這點，所以給未來派下警告時，同時在同一篇文字內又向他巴黎的友朋們說：可以離開悅耳的音走入合奏曲(Symphonie)的，如未來派所給的榜樣。

後來與我們結為朋友，他想要把最前進的各個趨向都集中在未來主義旗幟之下(註六)；但是 Marinetti 堅持着要未來主義運動為義大利的，於是 Apollinaire 便集中現代繪畫在立體主義之下了(註七)。

至於說到 Boccioni 作品的內在價值，這在我是頗難說的：我們兩人很有交情，我們一同學的畫。不過我可以肯定地說，或是在他幾幅精細而靈敏的素描(有點德國式，但是也還很敏感的)裏，或是在他印象派時期(三婦人，舞臺女指導，二友人等)或是在他所有的未來派作品裏，都可以看出同樣的氣魄

，一種直爽精神，和一種絕對的愛慕，一副第一流的才氣。其後在他從一九一三初開始的彫刻作品裏我們也可以找到這些特質，為一種更深刻而有條理的理性扶持着。他死於大戰，這也是義大利藝術的重大損失。

是談到 Carlo Carrà (圖37)時，Apollinaire 提及的 Rouault，在 Carrà 的藝術裏誠然有一種火烈烈的東西和一種爽直精神，與這位法國大畫家頗相近似的，那種動人而微細的和諧，便能引出遠遠的同源來。不過「無政府主義 Gallis 的殞儀」他這張在巴黎展覽過最重要的作品却是一副傾於全然是另外的一個方向的作品，在他所作的一切裏，Carrà 都顯出他是個正確的畫家。

至於 Russoio 在繪畫才能方面或者在未來派中較遜者，可是在想像能力上他却是最有天賦的一個。他曾以那張「野外列車」大獲成功；可以說這本是一

幅變形的印象主義作品。他也曾展覽過「反抗」「一夜之回憶」，這兩張都可證實出他曾極力想擺脫開當時習向的限制。

Severini 的「Pan Pan 在馬尼谷」「旅行之回憶」「製帽女」「大馬路」等這幾幅畫也展覽在那次畫展中。

幾個月之後，即一千九百十三年初，Ardeno Soffici 也加入到這些畫家中來了。那時他在巴黎藝術界已相當知名。他的才幹，他的博學以及為介紹印象派 Cezanne 和立體派到義大利來，他以往同弗洛倫司城「La Voce」報這批人所作的一切，都使他成爲一個重要的新人物。

Marinetti 的在宣傳上的活動更甚於工作，在他的四周又聚集了若干未來派畫家，其中最重要的是 Prampolini (生於一八九四年) Depero, Filia, Dotti, Tato 等人。他們極力保持着這種

鬥爭，自由不羈和冒險的精神，這種精神在藝術部門內，總是很現實的。通常他們所走的繪畫路線，是那類頗主觀而不合人情的想象的象徵主義的路線；初期未來主義羅輯地發展下去，便走到超現實主義裏去；他們所走的這條線正在這未來主義發展與另外一系統然是裝飾藝術的路線之間；他們也曾屢次走入後一路線裏，而且舉凡 Prampolini 作的舞臺之奇異佈景和塑形裝飾，或是 Dottori 給 Ostie 航空站作的美麗裝飾，或是 Benedetta (即 Marinetti 夫人) 裝璜的 Palermo 郵政總局。

此外他們更想破壞了理性，形式，破壞了合理的連貫，而來尋求自由，後來這種絕對自由的思想，在超現實主義裏，便成了一種倫理思想，一種神祕思想，好像是那需要永久繼續革命的生活，牠的一條鐵律。這樣我們是在倫理範圍境界內不是在藝術境界內了，藝術被視為一種革命手段，幸而我們可以從這種革命手段裏解放出來而並不失去目的，目的是超乎藝術之外的，而且是絕對可以與之對立的。

須要去把牠恢復起來（在現代藝術中，這種平衡，只有極少的痕跡可以看出），但是這種平衡只能求之於心靈，而且極可貴而定義却極模糊的自由，牠的性質與範圍，只有在心靈中可以找到。

Gino Severini

一九三五年八月廿三日燕士譯於巴黎。

我們再簡要看看未來主義的影響和未來主義的思想延續至今日的情形。

在未來主義裏的自由與破壞的思想，似乎並不能滿足達達主義者，他們是要把這種思想更推進一步。所以這種思想，在他們簡直成基本觀念了，也就超出了具體實生活的觀念，超出了進化觀

使未來主義裏的理想達到他們觀念形態發展的極端，超現實主義者把藝術擴張到一切上去，藝術純然是一種隨條件變化而外在的作用，應該附是屬於技術的。

人類的若干可能性是可以發現的，但是在藝術中去發現，不能反對着藝術去發現。

在倫理與藝術之間，有一種平衡，

註一 A. Mancini 於一八五二年生於羅馬，一九三〇年十二月廿八日逝世，關於他可參閱下書：A. Lancelotti, A. Minuto Naz L.V.-C. E., 1931.

註二 第一次宣言，載於一九〇九年二月廿日 *L'Espresso* 報上，巴黎。

註三 一如果一個未來派畫家給一位夫人畫像喜歡只畫一隻眼，或是一隻眼的一角，什麼也不能否認他有這種權力。

我們只同他在一定情形下一隻眼的一角，是否正是被畫的婦人的眼所給畫的，全部問題都在這裏了。」見 Jacques Maritain 著 Art et Scolastique, 巴黎 L. Rouard et fils 出版。

註四 我們並不想在此以立體主義對立未來主義，這樣就要大差了。實際上這兩種傾向本是互相補足的。

註五 見 Le Petit Bleu, 一九二二年二月九日出版。

註六 他於一九一三年六月廿九日發表一宣言，題名「未來主義之反傳統精神」。

註七 請看 Les Peintres futuristes (立體派畫家)一書，一九一三年巴黎 Figuiere 出版。

唯一的教師

士文

有一天，一位青年要求莫內(Monet)收為學生，

莫內答：

但是我不教畫，我不會教，而且請你相信我也沒有時間教，我的畫筆都是我自己洗的，此外，自從世界有人以來，以至於世界儘是人的時候，只有過而且只不過一位教師，——他尚一點不明瞭我的美學——就是那一位。

他指着天，那光圍繞着田，草地，河，邱陵。



未來派後的意大利繪畫

張賢範譯

戈斯當滌里 (Vincenzo Costantini) 作

自二十世紀發軔以來，在寫實派和通常所謂「超現實派」(Surréalisme)的中間，新的歷史展開了一個美學的爭論；換言之，這爭論乃發生於所謂服從「真實」，——即十九世紀的贅物，後來為修飾派所毀壞——和與這正相反對，把原來的個性的力量，強加到外世界去的意志中間。這原來的個性，在風格裏，把自然改型或再造，而表現人生的時候，攙雜了理想或想像。

幾乎神妙的回憶的衝動。反之，却執着地面上的深奧，意大利的超現實派，從外部闡明，並且寧可說，確定一種具有絕對與獨斷性的觀念論：這樣正是未來派的理想和理論的傾向。(參看上圖35起)

【玄學畫派】(Peinture métaphy-signe)——繼未來派而起的意大利的新奇派別——想在未來派的機械運動的激盪聲中，代替一個具有魔力的靜默。果然，這新的傾向的發動，「物力論」的暴力變成一個嚴酷，堅硬，結實的靜力學，和磁力性的誘惑。

物體的轉換，玄想，或理想的轉當與劈分；變成另一世界，另一形式，另一風采的性格的遷移，是當代根本的特徵。目前「玄學畫派」，為得給與「謎一般」(Enigmatique)的情緒，便使用了人們所稱為「暗示」(Allusion)的東西，並且好像為擾亂思想似的，特用這種不恰切，不確定的筆調，好教人窺見無窮的世界。

那麼「暗示」以最不相稱的物體的配合和對照，引起一種智慧的工作，這工作對於難於解釋或引導到神祕的方面去。而這就是代數式，幾何式，畢達哥

耳 (Pythagore 紀元前六世紀希臘數學家，譯者註) 式，以神秘的，嚴密的，符號的理由。也就是在石板上迅速計算的理由，在畫裏一同排列着兩腳規，直角，圓筒，地球儀，立體形，在這些東西中間，彷彿形成了論證。但這種把現實世界變成虛無飄渺的世界的作風，被飄刺的奇怪的筆調所代替，被使中產階級繃眉的痼癖所代替並非罕見的事。

新的傾向，不僅利用由未來派遺下來的機械學的殘渣，(但非動力學的殘渣) 而且利用文化的紀念品，尤其是未來派，在他們的畫布上，毅然否認，而且刪除了的希臘紀念品。當這傾向拘泥做古的 (archaïque) 素樸的樣式，得到為近代指南的，固定的，靜力學的宏壯作風的時候，同時它由古代的東西，博物館的殘品，半身像，希臘的塑像，建築的斷片；和在為佈景上，特殊的，基本的，原來的，希臘式的小神殿，得到使

外觀的世界成為夢幻的世界的轉換，而且藉文化的力量，使現實世界成為創造的世界，關於這種古代迴憶的和玄學的傾向，從一九一一到一九一四年，即我們可將下述的繪畫記清時日的時候起，誕生了：秋夜的朦朧，清晨的默想同意大利的回憶，均屬史利戈 (Giorgio De Chirico 圖 36) 所作。他生于希臘的俄羅 (Volo) 城，他的父母是意大利人，他着眼於古典世界的回憶。因此這些玄學的佈景，使人大為感動，在各種例外的小戲院裏，使人感動的不是人物，倒是塑像，這些塑像，有的瞻望着海，有的躺在月下睡眠，有的在打開的窗子下，有的在紀念碑的角落裏，或欄干的脚下，喚起一種回憶，一種文學上的寓言。

這問題是在把真實變為「虛構」(Teint)。這變形法，在曾經飽嘗未來派經驗的加拉 (Carlo Carrà)，找到一個在現代機械的風氣中存在的理由。班勒

落甫 (Penelope) 表現了一個好像鑲嵌的盜蓋，在門扉上自解自關自放的機械體。一個特別和固執的偏愛，引導加拉去把半身像的外科機關的機械四肢代替人類的肌肉，或和人類的肌肉混亂起來。在這題名為「孤獨」的圖畫中 (圖 37)，我們看見一點真的，一點解剖學的，一點機械的，一個無頭的半身人像，在這像裏，好像是為一種證明，人造的四肢插進天然的四肢之中。

在把真實轉為「虛構」這個觀念，產生一個奇異的人物，這奇異的人物，華美的直覺，象徵而且披露現代文化的因素：就是把人轉為另一個人，正確地轉為「虛構」的人的「機械的人體模型」。人體模型的不動的關節，嚴酷的手勢，凝固的眼睛，常常伴着些傀儡戲的卵形頭，使人類的外觀擔當一種幽靈與神秘的意義。加拉說：在一九一七年，一個孤寂的月夜，靠着菲阿黑 (Ferra

的故宮的垣牆，他看見一個裁縫丟在鋪子外面的幾個排列成行的人體模型。這是使現代偉大寓言家走進油畫裏的暗示的慘淡的夜景。

總之「玄學畫派」手上有一根魔術的小棒，一接觸到真實，就使真實幻化：風景如同人像一樣，給與一些嚴厲的基本的筆觸；整個的佈景，就在神話的區域裏豎立了。在把這世界劈分為二的作法中，或把這世界另行創造，或變為另一世界，或變為一種由機械造成的生活，人們依然可以看出這種完全現代化的哲學，這哲學知道科學可以用它的人造的自然，代替或掩蓋自然的自然。因此意大利的新派敏捷地說明了這歷史的一幕。

可是加拉的作品的深處，表示他是一個新生的畫家，這畫家在筆調上，在一些愁悶的，灰色的，同樣戲曲的東西，常常特別表露的顏色之中，露出了頭

角。這些性質在玄學時代的傑作裏都存在着。如在「孤獨」和「海上之松」裏。

加拉 (Carlo Carrà) 曾經和布希臥里 (Boccioni) 是未來派的理論家，又是新傾向的理論家。實際上，他刊了一部題為「玄學畫派」的書；稍後他關於焦多 (Cioto) 與司格南甫 (Schirmpf) 寫了一大厚冊，可是這書是一個意義較淺的研究。

我們曾經說過，史利戈把真的世界轉變成古典文化的世界。的確，他的許多摹擬古代塑像的繪畫，彷彿使博物館復興起來。「暗示」一字——在這些和外科醫生的手套相鄰接的希臘像中（意思是描在同一畫幅上參雜着新派與舊派的畫法，譯者註）；在放在彫着幾何學線條的青石磚跟前的人體模型中；在工程師的工具中，在穹窿中和在小教堂中——引起一些不正確的推測。文學的題材——哀克

脫與安得樂瑪克，（哀克脫 (Hector) 是小亞細亞脫城 (Troie) 的最勇的武士的首領，安得樂瑪克 (Andromaque) 是他的妻。譯者註），衣利亞得的回憶（衣利亞得 (Hélène) 是荷馬 (Homer) 的詩歌，共廿四首，是描寫戰績的傑作詩，譯者註）——往往更加決定地，需要了解的，以及稍稍變形的古式世界的插圖。

當新古典派在新派發端的時候出現，寫繪畫技巧的小冊子的作者，他直到引起他的謎一般的情趣，同簡單的結構，輕描淡寫，大抵節略，他便感到對於形式與結構有作深刻研究的必要。而藝術家在實物的繪描中，竟放下這樣一個客觀的和分析的意義，就是他的那些機械的肖像 (Autoportrait) 假使不是在希臘石膏建造的通常的裝飾上表現出來，的確很能夠和寫實派畫家的繪畫混亂起來。因此，在那個帶有一些彫刻的雜

奮，而衣紋上刻印着古代的特性和戰特式 (Gothiques) 及意大利的因素的浪子歸來以後，我們的藝術家又製作了一批有着正確和精細的結構，及使人想起布克林 (Beckin) 的幻想的作品。這便是漂泊騎士的起程，羅馬的別墅以及其他神話的，浪漫的幻境的時代。

從身穿長袍，胸前帶着一些古董的人體模型時代起，最好的作品，便是些古典的關於彫刻的馬了。這些馬，牠們的尾巴和牠們美麗的鬃隨風飄盪，曾迅速地週遊希臘的地方。(圖36) 在這裏文化的夢想，得了抒情的審美學的光明。

在希克林和克林社 (Klinzer)，古黑北 (Courbet) 和比加索 (Picasso)，希臘和古意大利之中，藝術家的浪漫玄想不承認有中止的時候。在他們脈管中，常常蜿蜒着諷刺的詩——這是我們已經說過的——和滑稽的戲劇，縱然是幻

想，却似乎使特種金栗色和玫瑰色的顏料發光起來，而這些東西的筆觸都顯在畫布上像些燐火。

在史利戈最近期間，畫出許多以風景作背景的靜物，傾向于很客觀的寫實派。全以實物為主體，摒棄周圍所有的東西或玄學的暗示。可是這些顏色的分析，撲滅了他曾和加拉 Valori Plastici 為超現實的理論家時所有的繪畫的猛烈的火焰。

『玄學畫派』像未來派一樣，沒有許多藝術家，但這裏那裏却放出它的疊惑的信號，並且擴張到了外國：德國的『神妙的寫實派』 (Realismenagique) 即其一例。

就是寄居巴黎的意大利藝術家裏，我們所說的傾向，不久就可找着一種確實的發展。在剛比格利 (Massimo Comincioli) 的作品裏的古代社會的紀念物，都比史利戈底更遠，更古，更特色，因

此，在時代精神上是更退後的。往往這些葬儀的半身像，飲水杯，兩耳壺，碟等都像排列在超意識的諷刺的墳墓裏。

但是剛比格利用一種完全近代的趣味，傾向一種略為間隔而斷片的『較對派』 (Synopsisme) 用同類而異形的人物，並列在同一畫幅上以為較對。譯者註，在畫布上面找到幾何學的構圖和面積的比例，對於這些面積，他時塗下美妙精緻的色彩 (圖35)。

多奇 (Mario Tozzi) 經過種種的經驗，達到他的玄學的世界，那玄學底世界的要點，便是一種真實的，顯明的，分析的，側重形式的古典主義 (圖35)。但隨後，其他的藝術品中，開始出現年青幻想的女孩們的人體模形，圓形的裸體，象徵的大肖像，給與初步的裝飾的論證。多奇有時像剛比格利，模仿那黏在畫布上或離了牆壁的壁畫上的粒狀物：虛構的虛構。沙威力臥 (A

Ibello Savinio) 是史利戈的兄弟，與其他藝術家迥然不同。在意大利，他是一個著作家。他的教育和他的文學的修養，使他的風格變化無窮，並且使他更喜歡想像的旅行。他的傳說的或自由的寓意的人物，常藉詼諧的動物的頭，掩蓋着臉，這種入骨的諷刺，我說從心理方面罵倒了人類。因此，這變形的「玄學畫派」可以一直繼續到現在。

新古典派 (Neoclassicism)

戰爭以後，現代藝術界表現出來的第一個傾向，便是新古典派。雖是另外的一派，可也是超越「現實」的靈感。爲探求究竟，它自具一種風格，將外世界的種種形象重新改作，或使之完成，或者簡直改過樣式。同時這種風格是文藝復興的顧慮之一，當基督教傳統的整個範圍中，再顯出異教的世界，它在研究人道主義熱烈中復活，重現這完善的

古典模範，這模範正應該把自然理想化和人情化。

當立體派以它的素來愛重形式的趣味，在盎格耳 (Hugo) 與意大利畫家中去找尋教訓。它的「美的風格」把「玄學畫派」的形式和戲劇的元素消化起來，而且在某部分甘願融合於柏拉圖派的幻想 (Songe Platonicien)，在這派內它發揮了真實的，合理的理論。加之這個同樣的潮流，在一九二〇年左右，接受比加索派變形的影響，僅經過短的時間，幾乎感動了全歐洲的藝術家。

加索拉笛 (Filico Casorati) 是新古典派的最大膽的代表。他的重要的作品，從戰爭後開始。兩姊妹在這些寓意的結構幾何形的小塊上，給畫布上一種木刻似的輪廓形態，明暗配合致使形態與體積凸起。但因為加索拉笛摹寫人體，用美而堅強的，有判斷而安定的輪廓描寫出來，極端的綜合自成圖形。在裸

體畫的正午，很正確的，在這簡單的線條內表現他天性的聰明。在另一幅裸體畫的音樂會，依他們自己的動作來創作一幅調和而富情感的姿勢和線條。

在加索拉笛的藝術生涯中，從他的許多畫幅上，就是他的最大的畫幅中，我們可以找到「玄學畫派」的寓意。如在柏拉圖哲學的談話，在學校，在工作室等畫幅上。他最近的畫幅，恰好是一種審美學的顯示。在一個有肉有骨的模特兒前面，加索拉笛同時安放一個希臘的彫刻，這樣一來，粗糙的自然與理想的美術中間，建立一個對照。他的畫架前的兩個梳洗的女人：她們做效現實，而且從理想的美超越了現實。這便是一個最好的新古典審美學的教訓。

加索拉笛年青時候，很努力學「佛拉芒派」(Flamande) 而且得益不少，後來領悟客里門 (Klimt) 又喜歡塞尚 (Cézanne)，他把這些傾向都帶到抽象

的方面去。因此他的顏色常常有些鈍滯和不準確的錯誤。從他的追求，從他的著粹地方的旅行，加索拉笛的藝術——同他全部的注意力和必要的審慎——與佛朗士甲 (Pier della Francesca) 的月下沈思的繪畫相近。

意大利的新古典派如俄璧 (Ubaldo Oppi) 的盲目者 (圖 88) 舍布得的女孩 (La Fille de Jephthé)，海邊的少女，同外科醫生等稍稍帶有官學派的嗅味。但在以前，從一九二一年到一九二三年間，俄璧在他的作品屋主人同水瓢，給了一些重要的東西，那裏面包含着人道的同民衆的描寫。畫幅非常廣闊，以後極爲通行。

另外一個新古典派，得昂赫里 (Guido Trentini) 開始能實行寫實派的信條，稍爲冷靜一點，但技術方面却十分完美。隨後他喜歡畫一大堆描寫極準確的裸體，有時則改變形態，而且顏色

常常更換如同綢子一般。

羅佛桑多 (Novecento)

最新的傾向在意大利，是少有連續的；大多數藝術家對於這點漠不關心的。「羅佛桑多」的降臨乃得益於法西斯黨社會集權的力量和新的委員制的組織，所以新的傾向能迅速的展開。臥波 (Cipriano Efisio Oppo) 正是美術委員會的首領，從得讓丹 (Trentin) 到西洗耳 (Siele)，所有的地方或國家展覽會，都變成一種新的趨向。

但關於觀念太確定，技巧太固執，排列太緊逼的這些畫派，現今已不存在了。「羅佛桑多」沒有獨斷的審美學的傾向，甯可說有折衷的傾向，可是有一種社會的功能：它完全免除了營業性的藝術殘滓；它愛藝術的近代性和真實性過於一切，但在全部，尤其在第二次形成，它趨於那命名廣泛，而且常常不恰

切的所謂「超寫實派」的傾向。實際上羅佛桑多的說明者，沙法迪 (Margherita Sartani) 在他的「現代繪畫史」的著述裏，明白的解釋「羅佛桑多」和十九世紀的寫實派毅然對抗。在一個短時期間，尤其在龍巴敵 (Lombardie) 地方，近代人渴望着新奇東西的胸襟中，走進了巴黎化的西班牙畫派的 (Espagnol-Parisien) 印象，和前進畫的先鋒者繪畫的興奮。從一個最快的反動批評，重新領導藝術家注意民族的正當的願望。

「羅佛桑多」折衷派最初的標記，在戰後就豎立了；但是它的近代性經過好幾年後才鞏固起來。從一九二〇年起，潛伏在米蘭 (Milan)，隨後在波也西亞 (Batega Poesia) 開始與一般藝術家相接觸，結果，這些藝術家大抵互相影響。在一九二二年，北沙落 (Lino Pesaro) 在他的畫室內集合了七個畫家：

布希 (Anselmo Bucci)，主得威耳 (Leonardo Dudreville)，非里 (Achille Funi)，馬勒巴 (Emilio Malerba)，馬律熙 (Piero Marussig)，俄壁 (Ubaldo Oppi) 同西翁里 (Mario Sironi)。對於布希應稱爲「羅佛桑多」(意即九百 Novocento)，首先對這名稱，頗有爭執，隨後却很迅速的傳播而且一直通行到像商店的招牌一樣。於是近代性問題，廣泛地被種種傾向的主張者所注意，就是反對派也是一樣。他們舉行了地方展覽會，行開幕典禮時，莫索里尼會演說過，又在威尼斯的必安那爾 (Biancale) 開過一次展覽會，自此以後，這個團體就解散了。

但這個團體在「意大利羅佛桑多理事會」這個名稱下重新組織起來。這個私人的團體，因此，一變而爲「國家的樞紐」；它的指揮的權力，伸長到意大利。在非里，馬律熙同西翁里，他們與

沙立迪 (Alberto Sisti)，多希 (Arnolfo Fosi)，及彫刻家威耳特 (Adolfo Wildt) 結合。其他不同意的分子離開了這個團體，而使理事會更加諧和起來。新指導員同沙法迪，于一九二六年在米蘭組織「第一次意大利羅佛桑多展覽會」。

現在追述關於每個先驅者的歷史，就是他們在這運動範圍內所取的路徑。非里，他年很輕，曾屬未來派，他有對於凹凸的形態，優美的製作和文學的題材的偏愛，與非阿里的往日大師相接觸，因此發現了他第一次的準備，新古典主義出現的時候，如見了他的故土。比方在井邊的熱白加 (Rebecca au Puits)，曾一度超過呆滯的，而且當時很風行的做古的變形，他的新古典主義，在羅馬國家思想上，在希臘的美上有所改造，因此有所糾正。嗣後，他的稍爲暗淡的色彩，以真實主義 (Verisme) 的眼光

，故意來作成有浪漫派的活潑而豐潤的。女孩們的繪畫的傾向。他的筆愛在他可愛的與充滿了興趣的描寫中表現一切。

馬勒巴——當「羅佛桑多」在開始奮鬥的時際，他就死了——在他的作品阿勒幹的頭 (Tête d'Arlequin)，與幾幅肖像，例如一個裸臂的肥胖的女孩，他那以富麗豐厚的實質 (Matière) 堅持到底的精神，將永垂不朽。

馬律熙受過較新的教育，因此得到更接近現代的益處。他在維也納，謬里 (Munich)，巴黎念過書，爲着研究古代的藝術住過羅馬。不久以後，印象派的藝術家住過羅馬。就是他的領導者。同塞尚 (Cézanne) 然而在他自己最好的許多肖像內，也一樣可找到偉大而濃厚的色彩，審慎而堅實的工作。但顏色來得更濃厚，更深沈，同更生動；風格更爲明澈；題材更爲新穎。在風景與靜物畫中，他的氣魄變爲更驕健，更靈動，從一種近代的與感

，常常創作些理想的場所，公園，或海岸。

平衡。

在西翁里的作品中，恰恰相反的，

我們好像生活在近代問題的爭執和悲劇

中。實在，我們對於這位很生動的藝術

家有述及的必要。未來派，對於西翁里

——布希臥里與瑟夫立里(Severini)的

朋友——在一個時期是忘却了的。

都市風景畫以它們的煙囪，它們的

起重機，它們的工作場，它們的小牆壁

，它們的大塊的立方體的構造，同它們

的破碎的線條的明顯的陰影，已經描出

一種使人感動的力量；同時能在廣闊的

距離，撮取「現實」特徵的景態，但當

新古典的時期，西翁里的「造形技術」

，實在豐富而活潑。在地球儀，兩腳規

同建築的斷片內，表現了些「玄學畫派」

幽遠的回憶。

西翁里是意大利波波羅(Popolo)的

素描家，法西斯特畫派和近代插圖畫派

的首領，不僅是一個譯述者，而且是世

界的創造者。在他的日常的悲劇裏，他

有陀思退夫斯基的(Dostojewski)的

思想。

西翁里是米蘭得利安那爾(Triennale)的理事會的重要會員之一，他反

對悲慘的國家主義的曝露，而對於「登

畫」却贊賞不置。美術廳禮堂內大牆壁

的一扇，是用他的一幅令人感動的大構

圖裝飾的，題名為「工作」。我相信西翁里

在那上面曾把他強毅的，畫像技術的特

性完全表現出來。

至于多希，他的進行有長期的準備

，他起始跟隨龍巴敵地方的傳習。但在

初期被新派所喚起的動搖裏，他的天然

繪畫的個性自覺起來，使他的手變為更

強堅的了。一種「定量分析性的」(Vo-

luntatrigue)原始情感，可證明多希感

受了新時代的襲擊。

對於形式方面，在似乎過分地傾向

于詩意的原始主義而鬆散。另一方面，

，常常創作些理想的場所，公園，或海

岸。

在龍巴敵(Lombardie)地方的繪

畫，如一般人所聽到的，富于肉感的裸

體，豐富的情緒和艷麗的色彩。沙立迪

很晚才被人發見。他起始愛描寫中產階

級的詩及日常普通住家的庭院，正在趕

麵團的女僕和內室的景况。常揀取簡易

和安靜的形式去描寫，對於這類簡易的

景物，從沒放棄過。沙立迪自己也喜歡

新古典派的風趣，但他保留着十九世紀

的許多客觀的和細緻的工作。

自改形的方式流行，經過一個極短

的擾亂的時期，沙立迪自己隨後感着繪

畫本能的興奮。于是他的人物穿上鄉土

的衣服，披上華麗的披肩，都是艷花滴

滴的，這是爲了要使他的畫面色彩鮮艷

的緣故。但在他的利格耳(Riviera Lig-

ure)的美的風景畫及他的靜物畫上，從

一種繪畫的純粹的線條中，他得到他的

繪畫運動却更活躍，更感人。但多希藝術的實際，無論他用什麼方式，我們總可看見他鄉土的習慣和十九世紀的傳統。

在「羅佛桑多」的新派給許多藝術家以威壓的時期，有些藝術家是能自己肯定的，有一些在他們的威勢下，也居然穩固了。加巴里(Tullio Garbari)天死于巴黎，差不多可以說是為宗教工作疲勞後死的。就畫家方面說，他引受表現時的明顯的描寫。就詩人方面說，他愛生活，同時為大眾所崇拜。

若舍(Ottone Rosai)，從黑暗裏描出遊行的音樂家，這些漂泊者，在「多把」(Toppa)彈奏，這些憂鬱而可憐的人物，是都市社會放逐在死境裏。這一堆有特徵的肖像，儼然像佛羅朗士人(Florantines)在他的悲憫的畫幅上出現。

瑟門吉里(Pio Sernighini)的完美

畫幅上，有蔚藍一色的天空，彷彿芬芳撲鼻。在晚勒迪(Vanshio)，有個時候，他的藝術很近塞尚新派；但是後來，他演進到一種用「內部的」色彩構成的繪畫，如從裏面透出光來，和另外泉源湧出來似的，非常精緻，而且富於感動性。

馬讓敵(Giorgio Marandi)的視覺，是限於水平線，但在他自己的狹小範圍內，他尋到一種實在的個性的調子，而且是一種實在的情趣。在格蘭(Rafae Ile Grand)，我們再回到很有結構的本能的自然畫派。在風景上用最深沈的色調表現。

自「羅佛桑多」派為社會公認以後，其他的團體在意大利各地相繼而起。在必也夢(Piémont)的「都林六人」(Six de Turin)畫會出來的莽稽臥(Francesco Manzio)，無疑的是一個有

特性的藝術家，但或許被新派一個過度

的追求所迷惑；在佛羅朗士，從「多士剛羅佛桑多」(Novecento Toscan)團體出來的巴希(Baccio Maria Bacci)是個絕好的素描家，而且給與了展覽會的榮譽，但就繪畫說，也許稍為冷一點。

這最近幾年來，題名為「巴黎派」的一羣在法國首都流寓過的藝術家，在威尼斯的必安那爾開過展覽會。

剛比格利，多奇等以及利服人(Elvonnais)莫敵格利亞里(Amedeo Modigliani圖40)，他們的藝術在今日取有國際的價值，上面都同樣說過。我們再要補說一句的，就是關於瑟夫立里(即本刊61頁原作者圖39)的爽快而十分確定的性格，從他初期的作品就已顯露。

他領有根本技能的意識的深切的認識，各種形式和繪畫上一般的描寫，可以說是一個藝術家所不可少的一種精神上的重要的使命。同樣，當他畫得明確而準確，有拉丁和意大利的風味，找着

傾向古典的現代性，他能自有一種適當的應用。

這便是新古典主義的寫實派的方式，他後來傾向于劃一的表現。簡單而綜合的新派的模範。他原是實際的天主教徒，在瑞士裝飾了無數的新教堂。又在米蘭的得利安拉爾 (Triennale) 的禮拜堂內鑲嵌過偉大的「嵌瓷的壁畫」(Mosaïque)，瑟夫立里能夠獲取聲譽，在於應用藝術時，給與他的藝術一種社會必需的機能，在於他的宗教生活和紀念作品。

碧洗 (Filippo De Pisis)，卜居巴黎很久，在他的藝術上沒有觀念的成見。這是一個天生的畫家，而且在一張畫幅上不改變他的初稿。在現代化的習氣裏，在自然主義裏，尤其在風景畫裏，他吐露了超俗詩人的同情的優美的和纏綿的心情。

新寫實派 (Néo-réalisme)

新寫實派是意大利最近的一個運動；不僅是一個流派，乃是對於守舊派筆戰的反抗。這傾向的重要理論家中，有

一個畫家兼著作家，他喚起意大利革新有過功績。實際就是在未來主義爆發以前，從他的著作及佛羅朗士 (Vogel) 報——在那兒急進的人們和巴比尼 (Giovanni Papini)、甫列卓利尼 (Giuseppe Pr ezolini) 合作——梭菲西 (Ardengo Saffici) 在顯明生動和確定的顏色裏，已經決定和意大利舊派宣戰而且贊助宣傳文和優良的歐洲近代的意識，尤其是法國。就著述言，他刊布的印象派和立體派及其他的書籍，其中有不少極饒興趣的處所，就繪畫言，他接受而且實行了最極端傾向；因此，他以後在大家公認的聲名下有發言的資格。在瑟耳娃奇臥 (Salvaggio) 裏，他發表過「真正田舍」(Trapeze) 派的新理論，而在一本題名為注意題旨 (Rappel à l'ordre) 書裏，

在理論上他使人有效地回到豐饒的詩意的自然，尤其是回到我們自己的田園來；從這點說，正是「真正的田舍派」(Strapoesane)。但梭菲西不單單在戰鬥裏，而且開始就享有近代宣傳的力量。臥波——更有許多反抗的東西在審判廳 (Tribuna) 內——在「羅佛桑多」的大展覽會中，給了一些如上述的意義的挑戰的作品；而加拉——是昂布樂西亞落 (L'Ambrosiano) 一書的勇敢的筆戰者，一九二八年，在威尼斯的必安那爾展覽逼近寫實的自然派的兩匹馬。然而他的威尼斯的「風景畫」用極強烈的顏色，閃出一種意外的微光，含蓄着「玄學畫派」的筆調。

在現今意大利的藝術史內，我們可觀察到一種突如其來的創造的力量，超過了自然派的邊境，這種超自然的獲得物，——憑藉寓言，偶然的回憶，考古的，而且大抵是原始的拘泥的解說，玄

學的無限，物理論和「存在」——知道從塵世逃出而與「現實」相對抗。「羅佛桑多」的這個毅力便這樣簡略地下了定義，把許多藝術家分爲彼此對峙的兩派。一派，由於本能或由於篤守舊說，不接受近代主義，一味繼續舊的傳統；另一派，年較青，却知道把握時間性，在這些遲到的人們，實際上即是最新的人物，我們可以引證司巴地尼 (Annado Spadini)，他把他自己列在印象派和古代名畫以及蘇克拉特 (Carlo Socrate) 的作品中間。學院派的加勒拉 (Felice Carrena) 和菲律奇 (Ferruccio Ferruzzi) 由於他們憂鬱的個性，仍停留在近代藝術的範圍以內。

所以意大利的繪畫，在二十世紀開始的十年左右，追隨于爲我們時代特徵的寫實派與超寫實派，自然和風格，生命和虛構的爭論中。



圖4(裸女)

Modigliani作



圖41 拉諾亞作

野獸派繪畫

陳士文

二十世紀開始的幾年，法國沒有特殊的藝術運動，*Maïce Denis* 希望古典藝術的精神復活，寫了許多宣傳的文章，做了幾個嚴正的演講，自以為新古典派的前夜已經到了，可是結果非但不能喚醒它，而且催着睡去了。這時期止有龐那 (*Bonnard*) 和拉諾亞 (*Renoir*) 各自走出一條寬宏的大道，努力地衝上前去，留下美術史上榮耀的畫幅。除他二人之外，真沒有旁的人或團體可以特別提及。可是他們二人都是個人努力，並沒有所謂藝術運動。法國的藝術運動，是在一千九百〇四到一千九百〇九的中間，這時期可說是法國藝術運動最大胆，最急進，最革命的時期，這裏所要講的野獸派繪畫，也在這時期出現。

講到野獸派不得不使我們想到 *Gustave Moreau*。他是巴黎美術學校油畫教授，是理想派畫家，素來對於學生取自由發展的原則，注重學生的個性，從沒有教學生死法則，強

迫學生走一條路，結果在美校裏居然出了馬蒂斯 (*Matisse*) 等一批大野獸。這一點美術學校可引為榮耀的，除馬蒂斯外尚有 *Marquet*, *Rouault*, *Desvallière*, *Camoin*, *Manguin*, *Puy*, *Flandrin*, 都在 *Moreau* 指導之下；在 *Léon Bonnaï* 指導之下，尚有 *Friesz*, *Dufy* 二位，加上外來的 *Derain*, *Vlaminck*, *Van Dongen*, 就是野獸派全體的畫家了。在 *Moreau* 指導之下尚有位 *Linart*, 可惜死得太早，他刻苦地積了百五十法郎買一張塞尚的水彩畫和一張油畫，拿到教室裏來看，於是教室裏的同學常常議論到塞尚，哥更 (*Gauguin*) 谷訶 (*Van Gogh*)，這件事情雖小，影響于野獸派的前途却很大 (參看上圖17及下圖47起)。

野獸派畫家本來沒有存心自成一派，他們受 *Moreau* 的指示，得塞尚拉諾亞等的感應，同時對於學院派繪畫起了極端的厭惡，于是大家需要一種新的美學，來展開他們強有力

的心與手，開始大胆地施用他的技能並得公衆的注目的是一九〇五秋季沙龍。Matisse, Derain, Rouault, Friesz 等的作品，當時有位藝術批評家 Vauxcelles 爲他們粗暴的線條鮮明的色彩所動，比之爲野獸的行爲，野獸派名目即自此始。Friesz 說：「野獸派 (Fauvisme) 一名詞不能包括我們全部的精神，這不過是青年畫家一種過程罷了，凡青年畫家都應該經過這種過程，我們可以說 Delacroix 年青時是野獸派畫家，也可以說 Corot 年青時是野獸派畫家」。他的話不無道理，不過野獸派一名詞永遠不會改變了。

野獸派畫家各人有各人的面目，各人有各人的所好，有的喜歡原始藝術的稚拙氣，有的喜歡埃及藝術的雄壯厚實，有的喜歡希臘藝術典雅的技巧，有的被羅馬式 (Roman) 峨特式 (Gothique) 質樸的真實所動，有的對於黑人和野蠻人的雕刻起了熱烈的愛好，他們的趣味雖各不同，而他們的目的總匯于一點，可說是塞尚藝術的延長或展開。

塞尚藝術最使野獸派畫家打動的是大氣的形，富麗的色彩和活動性靈的表現。同時加上 Moreau 的理想主義，於是產生一種個人傾向的格式和一種新的離開傳統較遠的美學。

當時反對自然主義的聲浪極高，一班青年畫家，多希望表現比較抽象，形狀比較主觀，簡單一句話，就是希望藝術

是象徵的，可是野獸派畫家對於這一點表示反對，他們覺得繪畫先要用眼去仔細觀察，觀察有了相當能力，才可以把眼藏在心的後面去。不過成功的作品，心眼必須並重，不專用眼，也不專用心，心不在眼之前，眼亦不在心之後，心眼永遠同時放在畫幅上，求整個性靈的強調與活躍。他們不贊成自然主義臨摹自然，也不贊成寫實主義崇拜唯物，對於印象主義純持外形的感覺也持反對的意見。他們要有一種理會與卓絕的考察，強烈地表現自己的個性，和人家所難得到的精神。

野獸派畫家不服從規則，然而他們自己又創造了新的規則，這種規則也就是他們的特點，歸納起來可有三點：

一，發揮技巧，是 Matisse 發現的。一面在色彩上發揮，一面在線條上發揮，尤其是色彩，我們通稱野獸派畫家爲色彩畫家。

二，氣質強調，粗暴，富有，在 Rouault, Vlaminck 的畫上看得很清楚。術語稱爲動心的畫家 (Peintre pathétique)。

三，回復原始，Derain 等努力實行，可稱爲新的原始主義者，也可以說是一種古典主義的復原。

野獸派當初極受一班人輕視，當時有點眼光的 Maurice

Denis (下圖47)對於塞尚,哥更(上面彩色圖二)的藝術非常稱許,對於馬蒂斯的藝術尙一點沒有同情,其餘一批通俗的藝術家和守舊的藝術批評家當然不必講了。一千九百〇五年巴黎 Montmartre 的牆上,寫着這幾個字:「馬蒂斯發瘋了,馬蒂斯比苦酒更壞」。藝術批評家 Camille Mauclair 看過秋季沙龍後說:「一瓶油畫顏色擲在公衆的臉上」,其後竟在通俗的雜誌上罵爲「無恥的行爲」。直到現在 Maclair 先生尙健在,他亦有今昔之感了。

野獸派由二根原組成,一是馬蒂斯,一是 Viaminck 和 Derain。前者是美校出身,後者是平民出身,並沒有受過藝術教育。他們多在一千八百七十年與一千八百八十年間出世,止有馬蒂斯是一千八百六十九年出世,可說是野獸派的先鋒。年紀最輕的是 Derain,一千八百八十年生,是野獸派的殿柱,又是立體派的引誘者(圖49)。

領導野獸派的是馬蒂斯,他是一位絕頂聰明而又富有創造能力的作家,他的技巧富麗而有變化,他的色彩鮮明強調並有誘惑性。他研究光的波動和太陽色彩的變換,有近于新印象主義,可是不與新印象主義一樣跌在機械形式之中,他是一位素描能手,用簡單柔軟的線條,能組成複雜而堅強的輪廓。他又是一位筆觸大家,在平平一個面上,止用一種單

純顏色能顯出精緻而錯雜的波動,他拋開透視的刻板構造,使圖案式的色面,音調的均衡,實形的綜合,比較能自由點。他不需要解剖的準確,只求畫面的靜謐,表現的充分,和內部性靈之適合,同時他又是一位繪畫理論家,著有畫論,精短的論文,及其學生朋友新聞記者的所發表的談話,訪問及信札等。他于繪畫有這樣一句名言:「在一隻馬,一裸女,或任何一逸史之前,一張畫重要的是在一平面上蓋上與某種體制配合的顏色」。對於顏色有一句劇烈的話,很使一班青年畫家心動:「顏色是在官感上表現景物的衝突」,對於素描他說:「素描應有一種伸展力使物件與其周圍的東西有生氣」,其餘著名的警語尙多,這裏不能一一選錄了。

馬蒂斯初期工作非常困難,那時候一般人對於 Bonnard, Vuillard 的新藝術非常贊許,對於塞尚,哥更的新繪畫議論很劇烈。雖然馬蒂斯愛好哥更裝飾趣味的風格構圖,和塞尚光彩筆觸的分布,可是他仍能保存自己的本色,赤裸裸地達出他特有的個性,他用一根簡單的線條,一捉精純的顏色即可顯出畫面的比例與分量,這一點比後期印象派幾位大作的畫,更進一步,達到單純化的上層了。

馬蒂斯在美術學校時,常到 Musée du Louvre 臨畫,臨的是 David de Heem, Carache, Poussin, Raphaël, Van

Der Hayden, Philips de Champaigne, Chardin Ruissdaël 等的畫。Ph. de Champaigne 的耶穌臨得極好，然而他的趣味近于 Chardin，近于荷蘭畫家。他在這時期畫有許多靜物，室內和原色研究的作品。每張作品非常用心，務須達到盡點為止。一千八百九十六年陳列十一張作品于春季沙龍，一張被國家買去。一千八百九十七年作「飯後果品」(圖51)可以知道他瞭解塞尚和印象派的用色。一千八百九十七年以後的色彩光明強調，可以看出他的特色。一千八百九十八年進 Carriere 畫室，遇 Derain, Dufy, Laprade。一千八百九十九年受塞尚的影響極大，畫了許多浴女和籃的習作。一千九百〇二年至一千九百〇四年盡力于原色的研究，同時並試驗新印象派的作法；曾和剛死的 Paul Signac 同道作畫。一千九百〇五年畫有「戴帽的女子」，出品秋季沙龍，就在這時候產生野獸派的繪畫。一九〇六年作「生的愉快」，出品獨立沙龍，可說是他研究塞尚，哥更，勒洞 (Redon) 的總結算。同年認識立體派大家比加索 (Picasso)，馬蒂斯說：「我們用相反的方法研究相同的東西」，是畫家逸事上的一句名話。一千九百〇七年創立一畫院，外國學生居多，一千九百〇八年公布著名的畫論並重畫「飯後果品」，這幅畫是藍的調和，和前一張紅的調和不同。比較這二幅畫可知道他的純真

的感情與色彩的運用，一九一一至一九一三年與 Marquet, Camoin 旅行非洲兩次，畫了許多非洲男女，有名的「跳舞」「音樂」就是這時期的產品。一九一五年至一九一七年畫了「金魚與人」，「提琴課」，「畫室裏的畫家」，「少女洗澡」等。一九一七年住到法國南部 Nice 去，因空氣新鮮，色彩更加鮮明而富麗。一九二三年左右，常用一個單獨的調子，表示深妙的波動與筆觸，並常用真實的迴憶，作為可愛的題材，一九二九年得美國 Pittsbrough 國際獎金，一九三〇年被請為審查委員，得此機會而旅行美國，一九三一年旅行大洋洲，那邊偉大而簡單的風景給他以新的境界，回國後，替 Barnes 先生作三丈多高的跳舞，可謂達到圖案化單純化之極點。同年集各時期作品在 George Petit 美術場，開一個人展覽會，就是他最後的表現了，今年六十有六，還可以產生許多傳流的傑作呢。

馬蒂斯創造了一種畫架上圖案家的風格。實行這種風格，並使這種風格發揚光大的是 André Derain。Derain 的色彩，沒有馬蒂斯的響亮，他的形式也沒有馬蒂斯的激烈，不過他的色彩與形式或許比馬蒂斯強調而有節制。另一面在藝術的觀念上看，似乎 Derain 比馬蒂斯更加尊貴。Derain 的

畫非常大氣，有一時期，走上塞尙的路，認塞尙的方法，爲唯一合理的模範。後來他排除一切寫實的手法，探尋美術史上神祕的部門，忽而考究難解的藝術，忽而滿意希臘的藝術，忽而折衷古典的傳統與原始的稚氣。有人說他是神情錯亂的智力主義者，也有人說他是頹廢混亂的大天才。他不顧外界一切，只是一己專心不斷的研究。他的圖案式的構圖受野蠻藝術的影響甚大；他的順和的形式，暗強的色調取法于黑人雕刻。Byzance 繪圖，波斯地氈，教堂裏的窗畫，以及中世紀的彩毯，對他都有絕大的誘惑，他很酷愛 Cimabue，

Giotto，尤其是他的本國人 Fouquet，于他布置的韻律上有無限的幫助。大戰以後，他又回到直接的自然上來，色彩鮮明，比例準確，同時汲取 Poussin Lorrain, Chardin, Jouffroy, Corot, Manet, Renoir 之長，而自成堅實調和的畫面。在這幾位本國作家中，使他發見光的變幻，濃淡的神妙和素描的大胆，同時又在古典派與印象派的作品上使他更顯出真實的人生與生活的震動。我們在他無論那一種畫上看，靜物，風景，人像或構圖，可以總說一句話是多方面的最有才氣的偉大作家。

Derain 對於自然的感覺，沒有馬蒂斯的激動，他的畫板也比馬蒂斯質樸，然而他在繪畫上的修養似乎比馬蒂斯更

是深動，他並不是各種人的混合體，是純粹精神上的產物。

他的作品從沒有機械的，板滯的，如一批幼稚的立體派一樣；他常常保存新鮮活潑如一張畫稿般的精神。

他的藝術是誠實的，溫厚的，大氣與稚拙混在一起，神祕與變幻充滿畫幅，他想把失了的客觀在繪畫上喚回，他想把傳統畫架上的畫設法繼續下去，他又想把圖案化的幻想逐漸離開純粹繪圖的境域。他是一位不倦的研究者，又是一位勇敢的戰士，法國有了 Derain 和有了塞尙，馬蒂斯，是一樣的榮耀。

重要的作品極多，著名的有「浴女」（一九〇八年）「溝渠」（一九一〇年）「森林」（一九一二年）「酒徒」（一九一四年）「星期六」（一九一四年）「狩獵」（一九一九年）「桌上的靜物」（一九二四年）「丑角」（圖49 一九二四年）「美麗的模特兒」（一九二八年）「奏六絃琴的男子」（一九二八年）「G夫人像」（一九二九年），其餘如舞臺裝飾也是他聞名的作品。

△

與 Derain 同爲平民出身，同有強健的體魄，並同在 Chalon 畫畫的是 Vlaminck, V 氏真如一隻野獸，一隻十分野的野獸。既沒有關欄，又不怕鎗砲，忽而上山，忽而下原

忽而闖進人家的家內，恣意橫行。他的藝術一如他的生活，自由放任，劇烈，他說：「所有的藝術都應該重新開始」。他反對一切成立的規率，又反對創立新規率的美學家，他完全任本能的衝動，沒頭地把最劇烈最感動的色彩放到畫面上。他從沒有進過學校，也沒有踏過美術館。前一時期的作家止有荷蘭畫家谷訶（Van Gogh）極使他敬仰，他說：「我愛谷訶超過我的父親」，他的「菓子園」（一千九百〇五年）很明顯的受谷訶的影響。他不當繪畫是一種遊戲，一種消遣，一種維持生活的職業，他說：「我走上我的繪畫，好像我走進我的房子去」，他完全以繪畫來表現真實的生活。他的初期作品比較表面一點。第二期作品即一千九百〇八年左右，研求物體內部的性質，掘出物體的情感。第三期作品和開始繪畫時一樣，近于塞尚一派；不過比較熱烈強調一點。平常好用藍色，後改用赭紅，朱紅或鮮明的黃。所畫雪境，止用單純的白，不放上其他顏色。作品多風景靜物，作風大致相仿。

在法國畫家中最有人道主義的色彩而又最近德國表現派的，是 Georges Rouault，他與 Vlaminck 所倡導的人道主義與馬蒂斯所說的繪畫問題的解決同為野獸派的二大重要問題。後一問題極難解決或許永遠不能解決，前一問題可說被

Rouault 等喚起世人的注意了。我們若不能說 Rouault 是人道主義者，至少我們可以說他是「人」的畫家。這「人」是精神與卑鄙的混和，是心與獸腸的混和；是凡世界上相反相同的心理與行為都在 Rouault 一人身上出現。他的直覺是愛，他的表現是同情，他的精神是自由，生活與宗教。講到他的手法技巧與形式，可說是老師 Moreau 的忠實弟子。就是後期解放到了極度的時期，還可以看出 Moreau 的潛勢力在內的方面安伏着。他的色彩是暗的，深沉的，他的線條粗暴而又闊大，他畫的大多是妓院，馬戲場，審判廳，基督被難地，荒亂的風景等。「裸女」（一九〇三年），「品行的研究」（一九〇五年），「馬戲場的女子」（一九〇六年），「裸女習作」（一九〇七年），「凡爾賽宮」（一九一一年），「基督」（一九一六年），「小丑」（一九二四年）以及羅馬獎考試，都是他著名的作品。他尚有板畫陶畫也極為收藏家所珍重。

Raoul Dufy 是 Havre 人。近海岸，空氣新鮮，所以是位著名的色彩畫家。先與印象派的作風相近，非常稱許 Monet, Jongkind, Van Gogh 的作品，因學友馬蒂斯，Othon Friesz 的關係加入野獸派。中間也曾作過立體派繪



圖 42 一九一五年的 Modigliani, Picasso
與 Andre Salmon

畫。一九二〇年以後，才成爲個人特出的作風；色彩光明精緻，線條輕快活潑，色彩不受線條範圍，線條也不受色彩拘束，整個畫面好像是一張浮世畫，一幅絲織物，或一件點綴的陶器。大抵先在自然裏鈎下輪廓，再經過意像的溶化而重現出來，他說『自然不過是一種假定而已』。畫的多是雲，浪，花，鳥，公園，麥圃，極富有詩意的東西。「小陽傘」，「Nice」，「收穫」，「巴黎風景」是他著名的佳作。



圖 43 一九〇五年秋季沙龍的野獸派繪畫

Ohon Friesz 是 Dufy 的老同學，小同鄉，往來極密。

Dufy 的作品，精緻細巧，Friesz 的作品大胆粗魯，二人同爲野獸作家，而氣質完全不同，一千九百〇一年 Friesz 在巴黎美校時，即反對教授 Leon Bonnad，故意離開美校，到羅佛美術館臨畫。Veronese, Rubens, Delacroix 的作品使他心動，臨的也最多。前一期的作家他最愛谷訶，哥更，

塞尙，磨內，失哈 (Serrat)；尤其塞尙使他畫面增加力量，使他內部比較深沉。他在 Academie Scandinave 常對學生說：「近代藝術從塞尙開始，我們不過跟着展開他的藝術罷了。」他的構圖最使人注意，色彩多用原色直掃，大胆而又堅固。近來常用揮發油塗抹，雖能看得出他的色調，他的光度，他的聰明的筆觸與老到的表現，似乎沒有以前那樣強力穩固而動人了。有名的作品有「Rouen 大教堂」(圖 52—九〇八年)，「懸床」(一九一二年)，「秋天工作」(一九〇八年)，「漁夫」(一九一〇年)，「天國」(一九〇九年)，「巴黎和像」，三四丈高的戰爭圖與最近替國際聯盟會畫的大地毯也是知名的作品。

Albert Marquet (圖 50) 是著名的風景畫家。初受 Monet 的「大教堂」和塞尙作品的影響，專用鮮明的色調作畫。後來離開故鄉 Bordeaux，來巴黎，巴黎的霧，使他的畫面常帶灰色的調子，河邊風景，橋外人馬，忽明忽暗，無一不是確如其分的表現出來。對於雪天的光，有獨到的表現法，對於有水有船的風景，有特別低徊的意味。我們常因為他所表現的空氣使我們想起從前已經看過的地方。他的單純化，他的確當的線條和自由的筆致都使他成爲一個出色的風景

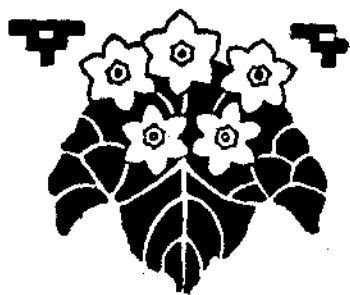
畫家。他也畫裸女，能使人同情和感動。

Jean Puy 是馬蒂斯的一聲遠遠的回響。Manguin 和馬蒂斯的技巧也相近，Canoïn 很認識塞尙，筆致熟練，Jules Flandrin 接近于馬蒂斯。Marquet 的手法，有深山靈氣的表現。Desvalliere 是宗教畫家，極能表現痛苦與悲哀。至于 Van Dongen 以畫巴黎女子名，他是荷蘭人，不必在此細述了。



圖 44

Karl Hofer 作



西班牙和南美的繪畫

Jean Cassou 著
馬 霽 玉 譯

西班牙的繪畫是聯合在近代美術史

中，這篇標題雖為西班牙繪畫，實際不單單是西班牙的。雖然近代繪畫關於合理的演進和主幹的運動都在法國；雖然以巴黎和法國為其主要的演場，但是我們不能不說西班牙也有特別的贈與。起初是受幾位復興的作家：Greece和Goya的影響，在Manet和Cézanne的畫上顯然可以看到，接着是由於一些藝術家的介紹，如Picasso和Dali 踴躍的介紹，如Gris，受政府委托的介紹，如Miro 不安的和激烈的介紹，和一些近的青年作家如Borras, Cossio, Vines

等，都有一些很有效果的介紹。

奇怪的西班牙人的輿論並未感覺到這行使在國外的威勢。自然先知先覺者很想把這種威勢聯絡在學術的復興及深刻的活動上。結果居然在革命之後西班牙成了活動的中心。在這目標之下，二年前成立了一個西班牙藝術家沙龍。另一方面西班牙也不缺少一些聰明的藝術批評家，如Manuel Abril, Guillermo de Torre, Sébastian Gasch, 畫家兼詩人Moreno Villa, Juan de La Encina, 他們曉得將歐洲的美學總括起來貢獻於西班牙，而且這種的嗜好者不僅僅馬得

里有，古巴和墨西哥也有：Gabriel

García Maroto 是兒童藝術教育和兒童藝術的傳播者。同時來了個驚人的，人的美學家Eugenio d'Ors 到我們歐洲的學術團體裏來。總之，繼續在文學的刊物上，我們可以明白由那一羣裏，那一個方向下，那一種學術的根據下，在我國中所出現的幾個藝術家，他們參加巴黎畫派的各種活動。在一九二六年Federico García Lorca 的“L'Ode a Salvador Dalí”一書出現，使我們知道了Dalí 怎樣在起初時成熟在Castille (西班牙的一個城池)的康健的，清晰

的，快愉的和樂觀的氣象，新興寫意畫派中。但是在西班牙沒有繼續的藝術生活，西班牙的藝術天才表現是在巴黎，遠離了她的祖國，在這豐富的，充滿了生氣的異地。在這裏，我們只想法去發現幾個泉源是法國人所不曉得的。因為他們只能看到結果而很容易忘記了在 Picasso 的所有作品裏，根本是西班牙的東西。我們指出幾位在西班牙的作家名字，以及一些組成學院的傳統者的名字。這一批人不曉得西班牙在法國的偉大的光彩，他們為西班牙人唯一的代表近代的西班牙繪畫。

在這一輩中最熟習的名字是 Ang-lala, Romero de Torres, 和 Zubiaurre 兄弟，這都是 Basque 城的創始者，俱別有風格，光滑，好似通俗所用的陶器，尤其是 Zuloaga 的聲望更大，是世界著名的肖像畫家。如「畫家 Maurice Barrés 在 Toléte」(下圖45)上，這

是一個有技巧的，教堅的藝術家，在畫的灣曲的側影裏，在畫面前的天空裏，在他的風景畫，俱有特性的背景裏，他用一種強烈的熱誠保留着一些圖影，一些體材，使普通人自然會憶起了西班牙， Castille, 西班牙繪畫及其畫家 Velazquez, Greco, Goya 等的名詞。另外還有一個很精練藝術的人，在此地該提及的是 Gose Maria Sert, Paul Clandel 曾經頌揚過他的豐富的幻想力，他在巴黎有許多友人。他的一些廣大的裝飾繪畫，特別是 Vich 城的，很顯現出加泰隆省的富麗和一種大胆的超過「惡趣味」(Mauvais Gout) 的力量，這種力量純粹是他的民族的一種特性。

這同一的團體更賞識了 Fortuny 和 Rosale。最後弟子的歷史畫。這兩位畫家都有不可思議的天才，尤其是年青就死去的 Rosale，在今日又有恢復到他那方向的趨勢。他曾喜歡 Santiago Ru-

siñi 的「花園」和 Valence 人 Sorolla 的激動的，人道的繪畫。Sorolla 是文學家伊本內茲的同鄉。在這裏印象派起始出現，也是在這裏我們認識了不可否認的天才。關於繪畫的樂趣，在西班牙人是這樣的先天生成，以致就是在平庸的藝術家裏，我們也可以找到較好的作品。就在這個時期內 Verhaeren 陪伴着 Dario de Regoyos 旅行經過 L'España Negra。

在這印象派和 Picasso 派開始的時期，西班牙的近代繪畫團體，組成一個寫實畫派，一個廣闊的，現實的，情感的，正直的寫實畫派。牠的中心點是巴斯克和加泰隆(我們注意，以前一直到現在所講過的畫家，幾乎都是屬於這兩個城市的)，如果我們除掉了正直的，有力的 Andalon 人 Vazquez Diaz，我們舉出這派的代表 Basque 人，小說家 Pio Baroja 的兄弟 Ricardo

Baroja 和對復創 Greco 畫派諸人中的一個。Juan de Echeverria, Arbeta, 加泰隆 Isidro Nonell 是一個很使人感到樂趣的畫家，在年青時就死去，Joaquin Sunyer, Xavier Nogues, Torges, 更有 Mariano Andreu 和青年 Junyer。他們也屬於巴黎畫派的。在這個時期暗淡的北方城市 Bilbao, Barcelone 和混亂的，充滿了悲劇的東方城市正與其他各地對於繪畫的漠視，完全相反地有特殊的興盛情形。一些藝術家在那裏固定了他們的勤苦，親密，深情的生活，因此，這一些地方都很有名。尤其是 Barcelone 在此時期內能佔有重要的地位，在那裏有收藏家，有熱誠愛好美術者，如 Plandura 的收藏和美術雜誌也是在那裏，我們可以明瞭寫實派的演進和因了這演進而使西班牙天才作家轉到了一種更理論的藝術，就是從那時起，他們投進巴黎的各種新穎的動向

中。我們不要忘記 Picasso 是在 Barcelone 起始繪畫，是由這加泰隆的有人間性的，憂鬱的寫實派，他即刻進到一種有特別風格，體化的寫實派，這是因為當他剛到巴黎的幾年受了 Toulouse Lautrec 的影響。總之，Barcelone 學校所教給他的和後來教給 Salvador Dali 的一樣，我方才說過的那冒險性和具有惡趣味的胆量，而這種胆量從來沒有像在近代體式 (Modern-Style) 的建築家 Antoni Gaudi 那樣明顯的證實。由他的作品中我們可以了解十九世紀浪漫的，奇異的，宗教信心的和 Victor Hugo, Liszt, Richard Wagner 等，這一類最後代表人物的作品。我們只要從這種藝術的形式上，拋棄了宗教信仰心餘下一個有規律的純粹的學術精神的偉大意識 (Titanisme)，就是 Picasso 的藝術。

在這時期，Eugenio d'Ors 是 Catalogne 精通理想學 (idéologie) 的一個，他能分析出為什麼在這世紀來的思潮上還帶有寫實，浪漫印象派的色彩時，Catalogne 的繪畫以及一般西班牙人的敏覺能夠轉向一種純粹的學術主義，去研究另一種的體式。我們知道用怎樣一種微妙的細微就是 Ors 的主義的方針也和上述的傾向相合，這種傾向是受法國的影響，在立體派，在純的詩歌，在 Cocteau 所謂的「回到規律」(Retour à l'ordre) 的周圍所起的爭論的影響。並且 Ortega Y Gasset 的武斷的，橫敏的哲學。尤其是他在 "La Deshumanisation de l'art" 論文的成功可以說都是在這傾向下的所得的結果。這種傾向使着西班牙天才作家換了一個面目，在寫實現象之後，忽然表現一種理論現象，這是一種顯耀的非常驚人的現象！

現在我要提到一個幾乎沒有離開過西班牙的畫家，他不理會一些學術文化

事物，他是傳統的寫實主義畫家，並且是 L'Espagne Noire 的最通俗的傳統

作家。在這範圍內，他走到極端。這是

個原始的，奇異的人，他一生的精神總

是錯亂地生活在最美麗的西班牙和他近

于瘋狂的病態中。因了他的作品同時暴

發出一種驚奇和一種需要，而擾亂了一

個時期內所有的各種畫派及其方針，在

José Gutiérrez Solana 的作品中，我

們可以看到西班牙，好似在 James En-

sor 的作品中看到比利時一樣。同樣也

好似在 Ensor，在某種題材上，我們

看出了那汲不盡的意外的，幻像的情感

的泉源。一個很大的國家傳統是復興

了。

Solana 的世界近於他朋友 Ramón

Gómez de la Serna 所描寫的，這是

充滿了污穢東西的馬德里 (Madrid) 舊

貨店，蠟人館裏的模人，有幻術的日常

生活的馬德里。我們也可以找到充滿了

瘋人，蠢貨，衰老的人，死的東西較活

的東西更爲活動的西班牙 (圖 46)。

這個奇異的題外插語是完了，現在

我們再來想想幾個在巴黎畫派中有地位

的藝術家的名字。富於情感的 Maria

Blanchard，她的根基雖然完全是西班

牙的，但是在怎樣熱情之下，她向法國

的學生請求指導，文藝復興派的先驅者

Fabian de Castro dit El Gypfano，

他的作品裏有一種奇異的溫柔以及 Bo-

res, Cossio, 和 Vives' Ismael de la

Serna 所組織的團體，他們那種鮮艷的

紅色作品得到一個簡捷的成功；Pruna,

Joan Miro 和一些青年藝術家，他們完

全是在巴黎生活，這是：Maruja Mal-

lo 一個好奇的，幽默的，描寫駭人的事

物，骷髏，廢墟以及穢物的女詩人；

Gregorio Prieto 在畫英倫海峽的風車之

後，在西西里又得到了 Chirico 的暗示

。Francisco Mateos, Pablo Sebastián,

Murcie 人 Garay 和 Pedro Flores, 這

後者是非常文雅的。還有居住在西班牙

的 Benjamin Palencia, Angeles Ortiz,

Basque 的壁畫家 Luis Quintanilla, 英

國人入西班牙籍的 Hall。

我們應該用更多的地位來列述法，

美的繪畫，和南美阿根廷人 Barralás,

他在寫實派的運動上是一個主要人物，

還有他年青的，可愛的同鄉 Norah

Borges, 和 Montevideo 人 Pedro

Figari, 他留在巴黎許多黑人生活的很

悅目的圖影和殖民地的風俗人情的圖影

裏。我們應該想到南美美人 Pucubia 和

Torrés Garcia, Barcelone 的學生，還

有 Ortiz de Zarate 在「夢白挪斯」

(Montparnasse) 曾經很著名的。總之，

我們應該常時注意到在巴黎開展覽會的

由美國來的某畫家的一些特殊線條。在

繪畫上，好似在文學上和政治上一樣，

美洲——美洲各國——都在找尋他們的

「表情」(Expression)，只有墨西哥算是

找到了。強健的墨西哥人 Diego Rivera

是生活在巴黎立體畫派人們中間，在一九二一年回到了他的祖國而遭遇革命，

這時巴黎是被忘記了，只有墨西哥，一個新的和一個古老的墨西哥，Aztec

(墨西哥最古老人民之一)的靈魂復活在印度的貧民階級內。外國的名人如英

國的著作家 Lawrence, 和蘇俄的電影家 Eisenstein 都曾看見了這騷動的復興。

Rivera 將這種事體描寫在他的畫面上。革命又給以他畫壁畫的機會，現在我們可以說 Rivera 成功了一個當代

所罕有的偉大的作品。近來一些的國家如意大利，俄國想組成一個集團的表情

(Expression Collective)，但事實上也許還是墨西哥用比較少的力量獲得在繪

畫方面相當的成功。因為在 Rivera 的周圍，還有一羣極有生氣的活動的作家

如 José Clemente Orozco, Juan Ch-

arlot, Moutenegro, Tomayo, Agustín

Lazo, 他們的藝術無疑的是粗野的，簡

單的，但是能夠不顧及我們歐洲所流行的時髦東西，時常和意大利的一些大壁

畫家的某種方式相連接。美術在墨西哥教育界的地位，人民繪畫的天才，他們

所做的很細緻的或是很粗爽的那種手工業的巧妙，以及兒童展覽品之豐富，這

一切都表現出是藝術上的一個大運動，牠已根深蒂固，但將要用一種力量和一

種繼續的新穎去發展。

我們能不能由一個墨西哥人：An-

sel Zarrago 的廣闊，人道的「表情」上認出這種影響？我們曾經看到他的演

進，因為他是屬於巴黎畫派的。並且我們曾經看見他由立體畫派轉到一個廣闊的牆壁裝飾繪畫。

佔有世界地位的作家中末一個偉大的葡萄牙作家就是：Columbano，一個很有偉大的筆法的寫實者，他的着色，與諷刺的情調，確是葡萄牙民族幽細的

精神的特殊的表徵。

藝術家與大眾的距離

士文

Jean Cocteau (參看上文90頁)

「藝術，就是創造肉的科學」。

「音樂家給數目字開籠，素描家解放幾何學。」

「藝術家是真正的富翁，他在摩托車上馳去，大眾在馬

車上跟着，他們多驚奇于他所跟着的距離。」

西班牙繪畫

參看上篇第88頁馬霽玉先生譯文



圖45

畫家 Barres 在 Toledo

Ignacio Zuloaga 作



圖46

流氓

Solana 作

野獸派繪畫文插圖

(第80頁)



圖47

尊尙塞尙

Maurice Denis 作



圖48

包廂觀客

Georges Rouault 作

圖
49

丑

角



André Derain 作

圖
50

那不耳港



Marquet 作

圖 51

飯後果品 (一八九七)

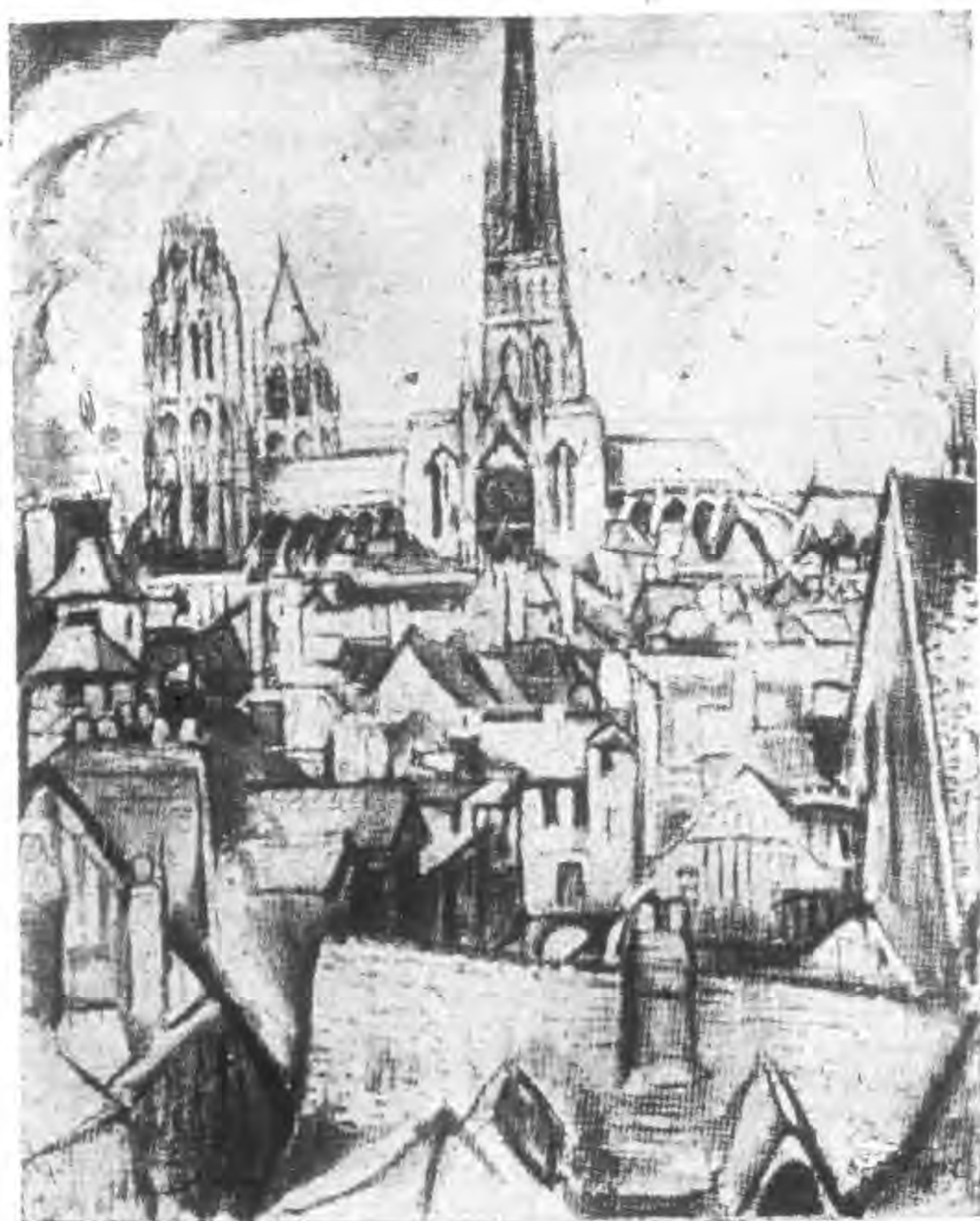
馬蒂斯作



圖 52

Rothen 大教堂

Othon Friesz 作



俄國繪畫插圖



圖 53 田上女工人

Samokhvalov 作

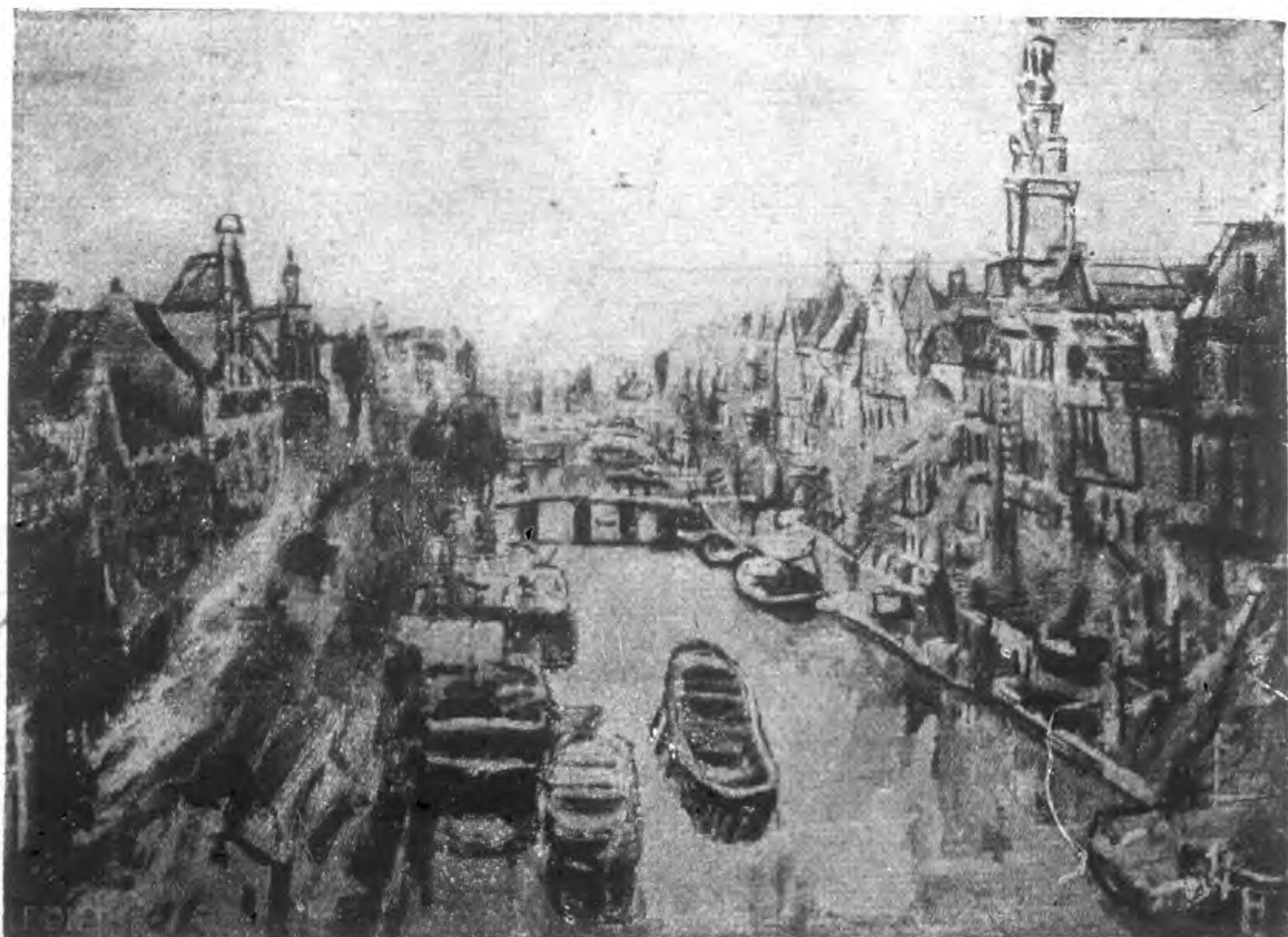
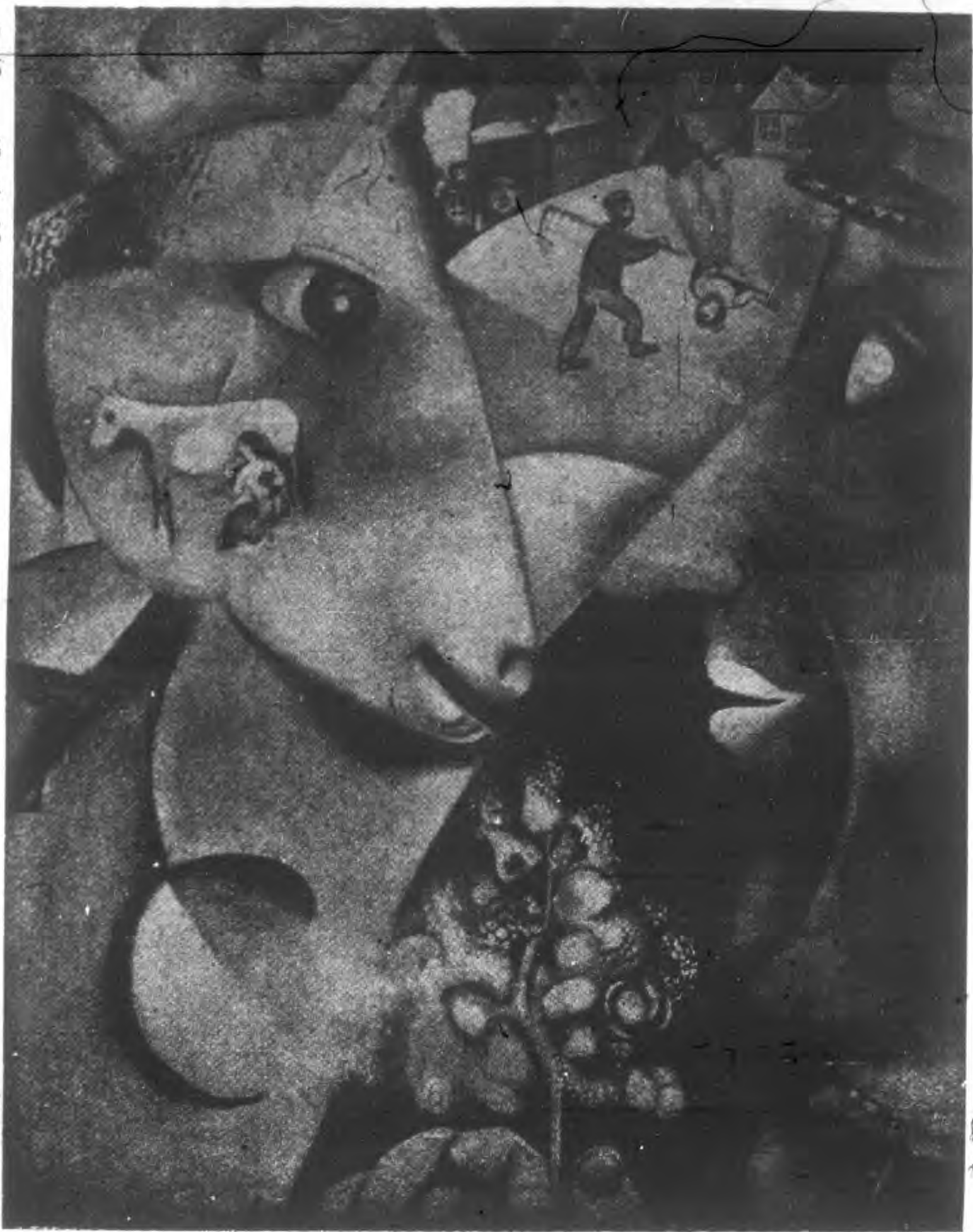


圖 54 荷蘭風景

Oskar Kokoshka 作



現代波蘭藝術

參看以下文字



圖
56

母
親
與
孩

波
蘭
Zak
作

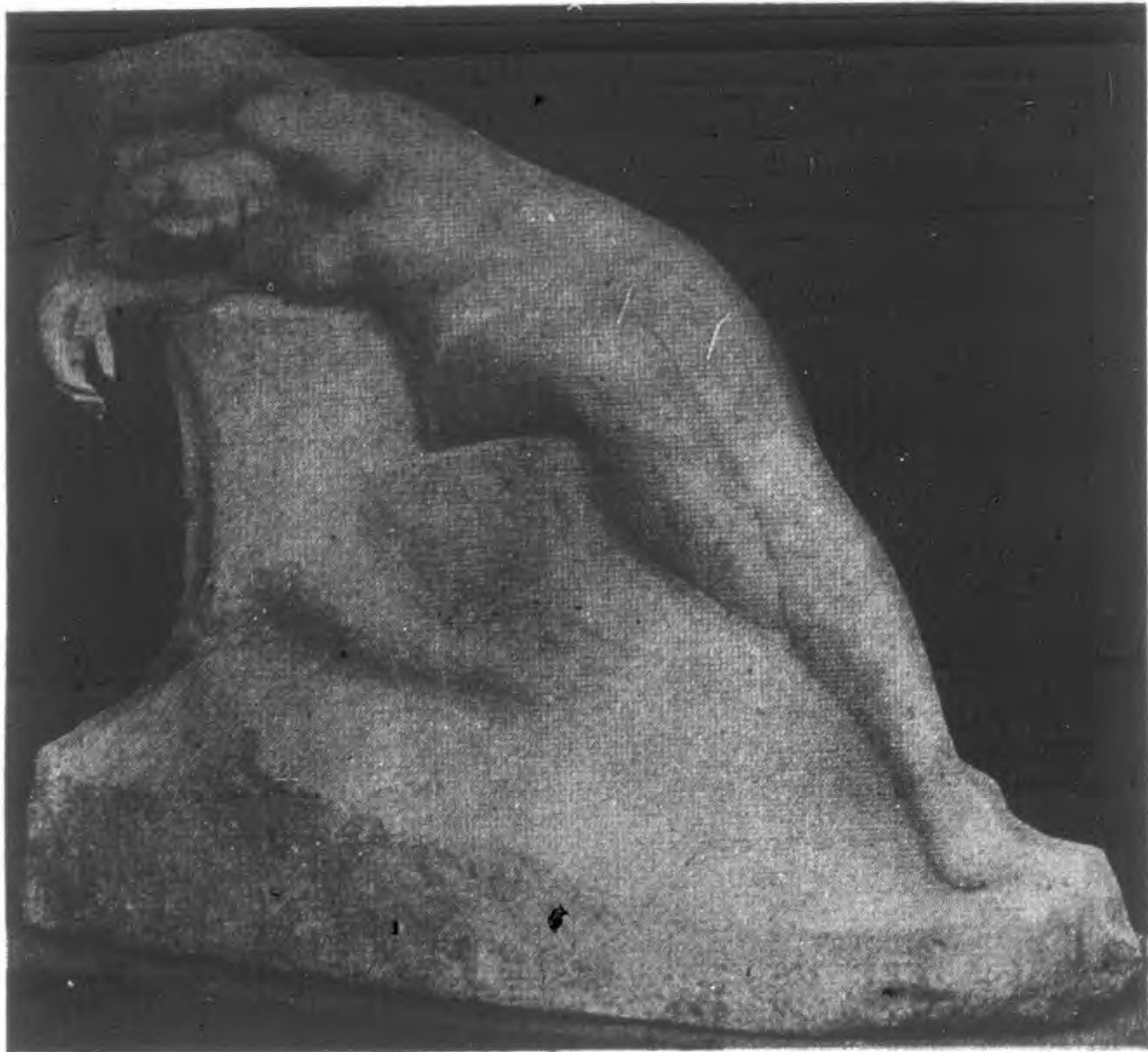


圖
57

女

波
蘭
Witteig
作



現代波蘭藝術概況

虞和瑞

藝術是人們創造的，藝術也只有人們來改造它。

十九世紀波蘭藝術的缺點，在缺乏風格。作者底表現，不是現代的生底徵象，而是過去的死底幻影。無論在繪畫，在彫刻，都患這同樣的毛病。可是人們說：「這是當時所謂印象主義 Impressionizm 的勝利」。代表作家如 Pankiewicz, Potlowinski, Wyczolkowski 等都可以說是前世紀創造藝術的偉人。他們作品可取的地方，在於「色的分配」，「光與線的調和」，利用天然底或人造底方法，分出光與色的深淺，令人們得着深刺底印象。

但印象派到了十九世紀的最後幾年——在波蘭與在歐洲別的國家一樣——

勢力漸漸地消沈下去，人們對於它這種乾枯的局面發生了反動。結果，產生了「新派」，開闢現代藝術生動底光彩，引起「未來派」的發展。新派代自己的作品取了個定名：「斷絕運動」Ruch Secesjonistyczny，實際主張與老派斷絕，不蹈覆轍，印象主義對於他們是缺乏生命線的。這「斷絕運動」的名詞，是從德奧兩國傳到波蘭。在一八九七年波蘭藝術家發起「藝術」Sztuka 學會，將所有當時贊成「求新」的人們圍集在一起，以尋找「新的」，「不與歷史發生

關係的」材料為宗旨。提倡新派學說的人們，在彫刻方面最佔勢力。老派的人因此消滅了。

新派裏又分兩派：第一派「英國派」產生的時期比較最早，他們尋找新的東西，但並不毀壞老的作品，求新而不立異，是求藝術的「復活」，借用過去的風格，增加新鮮的光彩。第二派「比國派，奧國派，德國派」，產生的時期比較慢，他們的主張却較英國派徹底，努力着與老派完全脫離，忘却過去，歷史上的東西，他們都認為：「死」。他們自己承認是藝術界的叛徒。叛徒們打着「有用藝術」與「生動藝術」的口號

，要在藝術界放一朵異彩。「美」在這一派有「外形美」與「內心美」。他們注重「不浮淺底美」，他們也很注意「形像」。

以上新派中的兩派，在波蘭都有很大的影響。因為代表人的複雜，不易詳細分析。求藝術復活的人們，在波蘭很受歡迎。引起到現在還佔着重要地位的「民衆藝術」。波蘭人將自己司拉夫的特色提高，是我們意料中的事。民衆作家 Matlakowski, Wikiewicz 描寫波蘭南方山居民衆生活的特性，是波蘭人最崇拜的。新派在彫刻方面，發展迅速，在圖案畫裏也很出色。

「波蘭藝術學會」Polska Sztuka Stosowana 是波蘭藝術界的代表團體，成立在一九〇一年。著名的人們，如：Mehoffer, Bukowski, Procajlowicz 等都是該會的會員。Mehoffer 最精玻璃上的繪畫。編織方面有 Jozef Czajkowski,

Tichy, Edward Trojanowski。舞台佈景方面有 Frycz。

畫家在這時期很複雜：他們注重的不僅在外形上，內容上，尤其是在情感上。其實他們作品的內容與情感，不能脫却印象派的範圍，而添着神祕底與象徵底局格。這一派最出名的畫家是：Jacek Malczewski, Vlastimil Hofmann, (Malczewski 的學生)，Wojtkiewicz。青年作家有：Axenowicz, Sichulski, Panfuch, Jarocki。至於外形上，新派以爲：掛在牆上的畫須與這牆能配合着成起「整個的美」。這便是新派「爲生活而藝術」的結論。

新派的作品，一直到廿世紀初幾年，批評家都給着不少好感。但是後來也就厭倦起來。「求新」的招牌被打倒了。換了塊「復古」的門面。「有誰說：過去的歷史不是生活藝術的基礎？」於是從一九一〇年起，「新古典派」Neo

Klasycyzm 開始得勢。

新古典派在波蘭比在歐洲任何國發展的迅速，代表作家也比任何派的繁盛，在建築方面，藝術回到十八世紀時代裏去了。著名的建築家有：Czeslaw Przybylski, Szyzsko Bohusz, Marian Talewicz 等。鄉村建築的形式，模仿城市中的宮殿。這一類有 Kalinowski, Gal ezowski，但他們的生命都不會長久，歐戰發生，毀滅了波蘭許多建築，他們的生命因此滅亡；歐戰過後，藝術的思想變更，他們就未能復活。

新古典派在彫刻方面的生命却比較長久。它與建築不同的地方，就是：建築以十八世紀的作品來做模型，彫刻以古希臘的作品來做材料。建築家模仿「古典主義」Klasycyzm 的形式，彫刻家在求古典主義的學理，彫刻的代表者是：Wittig(圖57)、Kuna Trzcinska-Kaminska，現在華沙美術學校的教授

Breyer 便是這一派的承繼者。

在畫的方面，新古典派的人們以「藝術復興」Renesans 的時代為規模。

這一派有兩大學會：「維而奴學會」，Stowarzyszenie Wileńskie 與「呂卡斯神學會」Bractwo Sw. Lukasz，另外還有「音節學會」Rytm，「雷特學會」Ryt，「獨角會」Jednorog，「平面美學會」Plastyka 等的組織，勢力較小。

可是新古典派成立不久，因為模古的太過，帶了病態，於是乎又有所謂「摩登派」Modernizm 出世。這派自從一九一〇年起就有了醞釀，名叫「立體派」Kubizm。立體派的作品，完全推翻了以前各派的風格。他們不印象，不象徵，不仿古——不復古——而在「抽象」上工作，注意「線」的佈置，光與色均不着實。

在建築方面，立體派講用幾何線，求建築物本身能「立」得住。比較老一

點的建築家裏有：Przybylski, Swierc- 體派有：Szcepkowski。

最近波蘭藝術界的分歧，愈過愈形等。青年作家裏有：Niemojewski, Lachert, Szanajca, Pniowski, Stefanowicz 等。畫家裏最著名的是：Witkowski, Sluzewski, 及早亡的 Szczuka，還有在巴黎的 Tadeusz Makowski, Rafalowski 也算立體畫家裏的健將。在彫刻方面立

尊尚塞尚

春 苔

今年夏季，巴黎故宮橘園開塞尚繪畫展覽會，各雜誌多有專號專文介紹。美術週刊 (Beaux-Arts) 專號中文字與插圖均甚豐富，中有「塞尚與當時評論」一篇，中有一九〇七年九月 Occident 雜誌發表陶尼 (Maurice Denis) 的文字，謂：「取馬內，哥更與塞尚的靜物各一幅並觀，馬內是客觀的通過畫家的感覺，表現自然；哥更較為主觀，以圖案手法翻譯自然；至於在塞尚畫前，只想到這是繪畫，沒有表現的客觀，也沒有來引人注意的畫家的主觀，我們不能立刻決定這自然的模倣或是翻譯。……塞尚的繪畫像是另一時代的產物，是印象派中同樣精細然而格外壯健的作品。」(參看本刊上面第82頁圖17。) 本刊圖74陶尼所作「尊尚塞尚」中所表示人物，除塞尚以外，有 Bonnard, Rousset, Redon, Sérusier, Vollard, Vuillard 與陶尼自己。



本體寫實主義

陳士文

近代法國藝術顯然分爲兩段落，一段是歐戰以前，從印象主義開始，直到立體派爲止，另一段落是歐戰以後，大多與立體派有相當關係，又可分爲二小部分，一就是新立體派，一就是這裏要說的本體寫實主義。

歐戰以前的繪畫，可說是印象主義的世界，可是已養成反印象主義絕大的風潮。歐戰以後的繪畫，立體派的聲勢非常大，可是反立體派的空氣也是前所未有。本體寫實主義在歐戰以前胚胎，在歐戰以後發達，既反對印象主義，又反對立體派，是一種不過於重視覺又不全是抽象的折衷的繪畫，可說是近代藝術革命的總結算。

現代藝術有兩種論調非常打動人，一種是忙亂與急遽的創造，一種是個性與學說的感動。這兩種論調，表面相反，實際相成，雖然發生的時間有先後，而發展的程序幾乎互相並行。近代美術史，翻來覆去，無非就是這兩種論調所產生的縱橫的論述，在這兩種論調下，一個藝術家，繼續的可以

做新印象派野獸派和立體派，本體寫實主義的代表作家賽貢柴克(Dunoyer de Segonzac)就是這樣一個健全的人物(圖60)。

本體寫實主義畫家最先要求的，是合理的發揮，他們不像印象派一樣，誇張不固定的視域，也不像立體派一樣，追求抽象的構造，印象派所用純粹的顏色，他們不以爲盡然，立體派早期所用唯一的栗色，他們也覺得不對，他們不拘泥于一種學說，也不努力於一個運動，是凡有缺點的地方，他們盡力補救，是凡有過分的處所，他們設法糾正，總之他們仔細觀察，大胆思量，強烈地表現各人的個性，使一班人明瞭而且受感動。

在寫實主義的作家中，我們可以發現兩種顯著的特點：技巧，堅實。

技巧與光是近代二大特徵，光與色有關，技巧與形相連，自印象主義以來，這兩種特徵顯然可見，印象主義以後又

可分爲兩方面，一方面是色與光的畫家，傾向于世界的外表與其大氣，以新印象主義爲主幹，另一方面是傾向于生活內部的畫家，常用灰暗的調子，集中各人的注意力，如 Cottaer

圖58 拳手 Luc-Albert Moreau 作



滯在印象派的外表上，也不鑽入立體派的內心裏，更不在印象派野獸派立體派間兜圈子，結果融洽各家之長外，又產生了所謂「繪畫的技巧」，爲其特色作風的，因使繪畫的技巧

的黑羣 (Bande

Noir) 野獸派的

Vlaminck, Rou

ault 以及立體派

初期的作家都是

。到了新立體派

Lhote 等，忠實

于鮮明的色彩，

表出世界外部的

大氣，又回復到

印象主義時代去

了。本體寫實主

義畫家兼兩面之

長而有之，不停

雄壯，強大，永久，自然，又產生了「堅實」，這在繪畫史

上應特別提出的一事，堅實與技巧，都是 Dala (油膏) 上

的事，所以對於油膏他們非常用心，盡量的求其飽滿，富足

，強調，深沉，而且使整個畫面活潑動人，有生氣，除此以

外他們多表現運動生活，也是他們共同的特點。

本體寫實主義畫家，以 Dunoyer de Segonzac, Luc

Albert Moreau, Bussingault, Bouche, André Mare, Valdo

Barbey Pequin, Mainssieux 等爲主，其餘和 Segonzac 等同

以技巧使人注意，或以繪畫目標相近如 Charles Dufresne,

Henry de Waroquier, Charlemagne, Bompart, Tristan

Klingsor, Antral, Quêvée 等也列在這裏。

賽貢柴克，是綜合近代藝術于一身的大家，有兩種相反

的現象在他短短的時期中顯著地出現，一種受印象派繪畫的

影響很深，反印象派的論調亦激烈，另一種曾參與立體派運

動，而于立體派抽象的表現終持反對的態度，他覺得一張作

品最重要的是實感，是生活的掇拾，不是幻想的敘述，也不

是腦的創造，從這兩種相反的現象看，我們可以知道他不是

隨流從新，也不是復古守舊，是一個智勇兼全的藝術家。

由他的智勇在繪畫上所得的成績實在可怕，簡單的說可

有八點，技巧，筆焦，具體的美，超絕的風趣，富麗的手法

1，強調的均衡，無限的自由，以及寶石般的色彩。這八點都是非常可貴的發見。他不單在油畫上有如此驚人的發現，在素描上也有相同的情形，他的素描都由平日觀察而後，簡單親暱表出自然原有的印象，不神祕亦不做作，每根線條都有一種特別的情感和特別的分量與強度，而且無論怎樣纖細彎曲，都可以表出雄壯的格局和強烈的氣質，這一點竟使歡喜的人說他的油畫尚不及他的素描，他的水彩畫堅實而活動，用極簡單的色彩表出極複雜的變化，在水彩畫史上，爭得一席重要地位的作家。

馬蒂斯與特蘭(Derain)以後，賽貢柴克或許是最偉大的作家，他在大戰時當過中尉軍官，著名畫家 Carnoin, Jeanne Puy 和以下要講的 Boussingault, Andre Marre, Dufresne 都是他手下的小兵。

賽貢柴克知心的畫友，是 Luc-Albert Moreau. 和 Boussingault.

Luc-Albert Moreau (圖58) 和 Boussingault, Segonzac, Fauconnel 同在如里安書院(Académie Julien) 作畫，以後在美校又碰到 Mainssieux. Luc-Albert Moreau 的作品極有規律，初期作風和立體派相近，歐戰時畫了許多兵的慘狀，全用立體派的手法，他不講學理，不顧法則，一面

止求作品與生活的體貼，在畫面上要有堅固的構造和動情的調和，以後畫了許多拳手與石印畫，他在繪畫史上的地位完全確定了。

圖59 靜物

Charles Dufresne 作



Boussingault 顯然也受立體派的影響，他很愛技巧，他的技巧，飽滿，深沉，廣大，對於女子幽靜溫柔的美有特別表現，也和 Luc-Albert Moreau 一樣從不按學理作畫。

Bouche 和 Segonzac 一樣用厚重的色彩蓋滿他的畫面，不過不像 Segonzac 富麗，廣博，而且堅實，有時整個畫面

的目的，這一點和本體寫實主義畫家相同，所以把他們排在這兒。

看不出一點東西，止覺得一些神祕奇怪的光籠罩着我們的眼簾。

圖60 酒徒

Dufresne 是野獸派時代的人，有野獸派相同的情感，不久立體派興起，又

André Mare 的

肖像有特致的風格。

Valdo-Barbey 的技

巧簡單而動人，Pé-

quin 的素描緊束且有

心靈的表現，Main-

sioux 在大戰前聞名

，所作風景堅實明快

極有組織，戰事結束

後，似乎他的繪畫也

跟着結束了。

Henry de War

roquier 和 Dufresne] 作



André Dunoyer. De Segonzac 作

本是立體派畫家，排在這裏非常不妥，不過他們的立體派是

神話中的題材也不少，因在展覽會很少出品，知道他的人直

表面的，不是內心的，是探求上偶然的拾得，不是氣質上合

到現在尚不多（圖59）。

意的要求，他們受塞尚的影響很深，以技巧的還原及其追求

Waroquier 和 Dufresne 取一致的傾向，過去的進程亦

完全相同，直到最近，Dufresne 趨向奔放，Waroquier 趨向規整，好像自此兩人分頭努力了。

Waroquier 對於東方藝術有深刻的瞭解，有一時期作了許多日本風的畫，是他研究日本板畫的結果，有一時期變化極多，是他找尋新路的時候。一九一八年左右，拋開日本風立體派的手法，回到自然上來，同時發見塞尚是應該跟着跑的先師，他的畫面即刻比較深沉而堅固起來。旅行意大利西班牙以後，看見 Giotto 的壁畫，和 Greco 的作品，使他更相信真實是畫上最重要的條件。他現在拋開意像的風景，多畫眼前看見的人物了。

有幾位畫家與立體派有關，同時顯然與賽貢柴克等的美學相同，也形成一小團體，這批人年紀較輕，有人叫作立體寫實派。他們的趣味近于嚴重的物質的繪畫，所用色彩，常是灰暗的調子，畫面厚重堅實，大致和本體寫實主義相同，比較知名的 Charlemagne, Bompart, Osterland, André Foy, Marbore 等。



名畫家故事

斯文

只得如此

在Tunis時Albert Marquet(圖50)另租一間房子，看了一座有家具的大屋，並不很滿意。房主說：「對不起，我不能租給你……什麼是你的行業？」「畫……畫家。」「啊！那末，你已經慣於這樣了。」

畫家與憲兵

一九二五年Vlaminck 在住的地方看見一輛汽車出險，有二位憲兵來調查。

「你的職業？」一位憲兵問。

「畫家」。

「好了，但是……什麼是你生活的方法？」

莫內與馬內

有位先生走到莫內(Monet)家裏。

「我來給你看一張你的畫，我敬愛的先生。你看，他簽署你的名字。」

莫內偷看之後說「這不是我畫的」。

那末，無疑，這是一張馬內(Manet)的畫！」



現代德國繪畫

常書鴻譯

Emile Waldmann 原著

(一)

黎倍芒高蘭德與斯萊服克

一向生養教學于柏林的畫家黎倍芒

(Max Liebermann) 是突破國界大

胆的伸展他本身與德國全般藝術的領域

使近代德國藝術參加在全歐繪畫的聯合

戰線的第一個主動人。大家都知道正當

來白爾 (Leibl) 門日爾 (Mengel)

多麥 (Hans Thomas) 等諸家在竭力

倡導純德國國家藝術的際遇，黎倍芒却

以他幼年時所受外國教學的影響，在保

持他藝術的固有力量的中，不期然的吸受

了歐化的氣質。他是最逼切的接觸到十

九世紀下半期所謂代表一般繪畫趨向的

然主義的崇拜外，且明白的表示一個所

「優秀的繪畫」時期的畫家。在他著的

謂真實的畫家的活動應該要具有創造性

的幻想的力量(圖61)。

曾一度司戴弗克司(

Steffecks) 領導下工作之

後，黎倍芒於一八六八年

進入惠馬(Weimar) 學

院。當時在去 Disseldorf

短促的旅行中見到夢加西

(Munkacsy) 的「死刑犯

的末日」與「結線的婦人」

之後，受了這位作家極



圖61 自畫像

Max Liebermann 作

「繪畫的想像」中曾講到這個：「一般

大的感應，非常有益地，使黎倍芒沉滯

繪畫趨向問題」的內容。書中除對於自

的寫實主義的繪畫中融和着顯著的 De

aseidori學派的構圖的方式，他第一幅重要的畫是「拔鵝毛的婦人」，雖然這幅畫並沒有達到成熟的高點，却已顯然暗示着他未來的大道。當時他曾為找尋夢加西而去巴黎，同時見到古倍，米也與豐登白露 (Fontainebleau) 派諸畫家。不久他又去荷蘭。雖是這次巴黎之行沒有給他以新的典型，却已使他明白他的畫中所缺少的「自然」的短處。一個灰暗色調的畫室中的畫家這時候就變成明亮的自然主義畫家。一八七二年的「Maison à Scheveningen」以及其他同時期的作品都顯示在一種銀色透亮的調和中，這就是他新的藝術式樣最初的表白。然而這裏我們要明白黎倍芒的藝術的轉變要點既不是畫面的轉亮，也不是在這個時期中所作如「縫紉工場」那類作品中的大胆的色彩的運用，而是使他成功的對於一切真實 (Real) 間觀察的解放。在他認識法國印象派繪畫——這對他

的將來是有極大影響的——之前，他早已以明亮與色彩的富麗等顯著的特色發現他自己的表現方法。雖然有些從別人那裏取得的方法或是由某種影響而得來的同化作用參雜在他的作風中，然而這一切無論如何不能改變他對於自然觀察的態度與感情。他當他在製作「馬鈴薯的收穫」及「在蘿蔔田中的工人」兩幅色彩比較厚重而巨大的，在外光的構圖作品的時候，他並沒有忽略對於自然容受的能力。直到一八九〇年，他將這樣的作風擴為大幅的時候的作品如「補網者」「牧羊女」諸畫幅中，仍舊保持他對於自然及繪畫原則上那些與開始時一樣新鮮的印象。在這些廣大的風景中所穿插的大的人物繪畫中，一切都是由含有視覺理論的一致的感情的聯合所使動。其間尤以「補網者」是合乎這一類繪畫中最嚴密的結構的作品。在這幅畫中，沒有人會注意他的構圖法的巧妙，因為

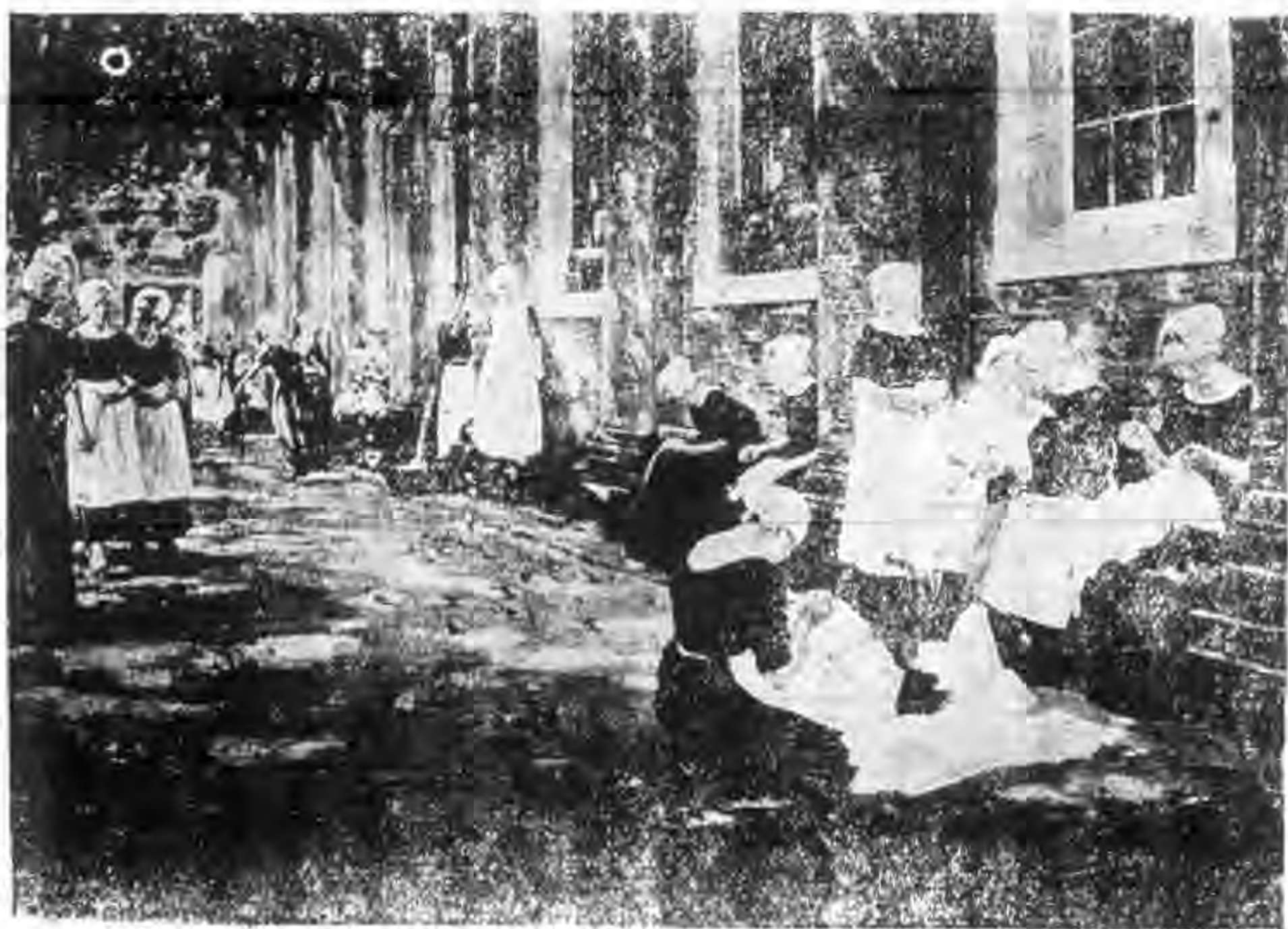
我們以為差不多是畫中主人一般的冠冕地佔據在畫面的少女，却是作者在最後臨時附加上去的，我相信任何人也不能發覺這一個破綻罷。

黎倍芒這個時期的作品的色彩是分配在一個比較沉厚的以灰與綠色的合奏為基礎的極緊湊的「微差的色階」(Une Gamme de Nuance) 中。這種調子正吻合他充實在作品中的富有情緒的內容。然而黎倍芒並沒有忘懷對於色彩的顧慮，以及早已使他出名的傑作「養老院」中那樣從樹蔭裏透出來的點滴的陽光的表現。在大幅「補網者」時代的作品中早已流露着的印象主義的概念，這時候已經成為黎氏作品中重要的原則。五十歲的時候黎氏是反對柏林畫派——這個畫派還是由他自己始創的——的領袖，差不多完全作外光印象新派的創作，在他的許多傑作中，我們可以發覺他的藝術與法國寶加 (DeGas) 馬納

(Manet) 的關連。他注意畫板的清亮，以他奔放的筆觸來表現香檳馬與網球員那些爲動作所引誘的對像。同時他畫面上的光亮變得更其明顯，色彩方面也愈顯熱烈。法國藝術增進他活躍的能力是完全在 Meier 方面。因爲一切他畫面上最美好最寶貴的部分，都是他自己率直地從自然間觀察得來的結果。他的「鸚鵡道」中的反光下面隱爍的色調毫無疑問的已經把握到光輝的強力；「海邊馳馬者」的節奏在繁複的音樂的組合中更顯得尖銳。這幅畫中象牙黃一般的荷蘭的沙灘上，叢集着的各色的人物，在明亮的天體照耀着閃爍的海面的背景中的表現，確是他在這一類繪畫中光與色方面極度的成功。因爲要求得空氣的表現，他的畫風同時及于實物解形的效果而完成他自己的印象主義。在他作品中的重要線條的佈排這一點看來又似乎很有與馬納相似的地方，不過同時時候以含

圖 62 孤兒院

Max Liebermann 作



有德國本性的細節，那內在組織的更緊

前面學習取景

(Mise en page) 及從繪

密的構圖一面講來又似乎是不甚相同的。從他的印象主義中，我們應該顯然的明白爲什麼能

H爾 (Mengel)

，在所謂速寫藝術周圍的有力的線描的畫家。他的寫像更能夠表示他的特點，有許多地方非常接近古代的大畫師。他崇拜哈耳司 (Hals) 而臨摹他的作品。然而不多久因了他游移的性情與暫時的喜好，他的藝術的外部表情向一個更特徵的更有內省工夫 (Introspectiv) 方面演化着。當他在一個肖像的「模特兒」

畫方式上如何方能堅固地在兩個肩臂中架上一個頭顱，與如何才合乎美學的形式等諸問題的時候，他常時在爲了特性肖像的描寫而專心于模特兒外表研究的際遇，完完全全忘記了他所崇拜的哈耳司。

一生有非常繁多的作品，尤其是在由他單獨同樣的對像中所表現的許多不同的變化，黎倍芒的藝術所以使我們稱許的是他不斷的幻變與前進的精神。當他在某一個夏季畫了些沙灘邊的小屋與蓬帳風景之後，偶然地在沙灘的那一面自己發覺一個令人雅愛的顯示着自然的充實的綠與銀灰的平原的風景。從一九〇八年年起，在自然產生的印象這一點看來，黎倍芒的畫，較任何當時巴皮仲的繪畫還要密切地接近哥羅（Corot）。黎倍芒總是復新，以同樣真率的情緒對於自然，一直到晚年沒有一個時期他的畫風不是向新的方向轉變；有時候因爲

他追求某種新的理論的現實的狂熱，雖然流露着技巧上的破綻，但是在這些時候，我們又重新發覺他對於自然的情緒上新的獲得。一九〇八年之後，他已不能繼續他習慣了的唯一的藝術領域荷蘭的旅行了，他畫他「Wansee的花園」

，穿城的道路或是在柏林 Tiergarten 裏面的舊遊戲場（Place de Jeux）。然而在這些描寫對像之中，他還是喜歡那以海爲背景，帆布船在屋頂上游移着的自己的花園。黎倍芒在這樣平靜的生活中，逐漸地養成他老年特殊的風格。從他年青時強度壓力的色彩富麗的作品，一直到在逐漸加強色調的比照，較印象主義作風時期更明顯的色彩顫動的表現。最後他特地的創作一幅「室內」大畫，一幅穿插着人物的像他三十歲時一樣具有富麗色彩的「室內」大畫。

▲ ▲ ▲
高蘭德（Lovis Corinth）是德國畫

家中最專一的純粹畫家。他如他天生的特性一般，一生祇做了一個畫家所要做の本分。然而從一切他所有的創作中看來，他是具有最大威權的天才畫家。

生長於東普魯士，最初在 Koenigsberg 畫院習畫，從一八八〇至一八八四年又常時到「Munich」畫院去，在那邊他領受了許多當時由 Lottz 院長領導之下的生動的藝術教學；最後，像在這一個時期的一切德國畫家一般，他經過一個短時期在恩凡思（Anvers）與弗拉芒色彩畫家的接觸之後，從一八八四到一八八七年他在巴黎「居利恆畫院」與蒲格羅（Bouguereau）弗劣利（Robert Fleury）完成他的學業。這位從他的開始就顯著地表現着不受約束的狂放的野蠻的天性的畫家，誰也不相信他曾經有過一個如此堅固的院體派的畫學的預備，而且在院體派的畫家的領導之下他又非常注意于「畫學的研究」（L'Etude

de la Peinture)，最後他曾以「畫學研究」為題材做過一本書。當他一八九〇年在米尼克（Munich）附近，與柏林的個人展覽會中，就很明白地暴露稀有的像他那樣深刻地了解精通畫法的畫家的材幹。他特殊的完全的天才使當時德國羣衆非常驚異地睥視着——比反對在他之前的黎倍芒與在他之後的斯萊服克（Slevogt）還要凶暴的反對他。這正可以證明高蘭德是一個祇要成為畫家的畫家，他以他所有充實的感覺穿越人生，以畫人的觀感來體察萬有而表現演繹在畫面上，無論是一個風景，一束花，一個女子裸體習作，一個神話歷史題材的描寫，一個肉舖子，或是一個在裝飾的婦女。他同時又是一個外光畫家，一個對於現實或理想世界同樣美好的，為視覺之娛樂的寫實主義者。

當他的作品完成之後，我們發覺他所攝取的世界是自然的美好的的一個片段

，然而他的豐富的色彩，顯耀的光輝，與藝術家內部需求的逼切。實際上，我們可以說在我們這個時代沒有別的人們祇要仔細觀察一下就不難認定高蘭德能夠像他那樣生動的描寫出來。除此之一生是在一個恆久不變的，同時由創造的，



圖63 花（一九一二年）

Lovis Corinth 作

造的，藝術的和機智的力的推進的理論中展發。最近十餘年來，雖然他的體力因為大病之後已不

外，在高蘭德作品中，我們還可以發覺

復像從前那樣堅強，然而這樣的展發能

許多愛好他的藝術的人所不能明白地指

力還是不斷的在自己繼續着。

示出來的：他的藝術進展步驟的穩定，

高蘭德在畫家的地位，始終是以同

樣的天真態度觀察宇宙，而即刻就顯示

出兩個互相反對，在他的天才中所不能

分離的狀況：一個強烈的生活力與一個

維妙的，極其精細的繪畫上的感覺。這

裏幸而一個沒有破綻的完備的方法，使

這個幽細的感覺亦同樣成爲人類優美的

意識。許多高蘭德的肖像畫，都是最顯

明確實的證例。他是能夠鄭重地會合靈

魂與人世自然 (La nature Humaine)

像在魯深海岑夫人 (Mme Rosenhaizen)

畫像中那樣把捉着一個老婦人含有善意

謹慎，飽雪風霜與胆小的尋常生活的描

寫的一等畫家。像這樣由高蘭德筆下寫

出來的肖像爲數很多。如「Peter Hill

le,」 「Ansorge,」 「Ritter,」 「Flo

rent Geyer,」諸人與「詩人 Keyse

rling 公爵」及非常神化的「Bernt Gr

unvold 畫像」；他並不是偶然地寫了這

許多名藝術家的畫像，因爲他同時注重

畫繪的趣味與人類的性情，他深知所描

寫的對象的內容。

這樣存在他肖像中獨特的表徵的「

微妙」(Subtile)不過是一個證例，因

爲很顯著的高蘭德的繪畫中同時還帶連

着極人道的繪畫上活躍的感性 (sensio

三三)。而這種感性，又常時依順着自

己的道路獨力的前進着。從高蘭德的作

品中，我們可以看到「肉舖子描寫」與

「人體習作」，「豬圈」，以及粗野的「裸

體構圖」，我們可以發覺高蘭德在血液

閃爍着的鮮肉的油脂光亮，以及緊張的

結實的人體的光輝之前所激發出來的肉

感的狂亂的表情。他對於一切事物的觀

察如同我們對於一束色彩不同的花，用

他那愈帶愈強烈的情緒來描寫；因爲一

切世間上的東西，在畫家的眼光看來是

美麗的，富有色彩與光亮的。

他的天才的橫流，差不多沒有法子

可以規定在一個固定的學派中。這裏，

我們不能規定地說他在某一時期可以

排列在純粹的外光畫家，或是在某一個

時候可以排列在印象派畫家。因爲他永

遠是同時兼有一切。當德國傾向在暗

調子的隱深的 (enveloppe) 繪畫的時期

，高蘭德也同樣的有時候採取暗調子隱

深的繪畫，以他最富麗的最幽細的「微

差」，如同他年青時在 Munich 所作有

建築特質的幾幅畫那樣。然而，同時他

又作明亮的，完全明亮的畫，全裸或半

裸體的臥着女人淡紅色鮮嫩的由無數白

色的「微差」所描寫成功的肉體，襯在

一個淡青的，淡青得像 Manet 水流一

樣的背景上。他祇是描寫「他所見到的

東西」，沒有一個固定方法。但是，當

大家正在分派而都畫清亮的畫的時候，

他却作他黑的「Florent Geyer 的寫像」

。與黎倍芒一樣，他在晚年揮發他絕

對自由的使人驚異的動人的風格。他同

樣的也受了回反到自然界去的助力。那

童年時就習慣了的，好像是「自然」固

有的形式一般習慣了的，許多年中不過偶然地描寫過的風景，在他大病之後，變為他的藝術中最大的情感（Passion）。以海，山做背景，他看他的風景非常廣大，「在空間長成的」他在畫與激發的時候以他的手指來構造地面大塊。他的作風非常簡單：最初以規則地排列好的光滑明亮的祇須圓順一會就完成了的表面來組成他的層次（Plans），然後再丟掉一切與全體不能和諧的東西，而以純色與純色互相並置。他對於鮮明富麗色彩在對照時的熱愛，可以在他晚年所作出的狂放的花卉中像寶石一般白熱地開放着的繪畫中見到。他顯而易見的對於純色專一的意趣，雖然引起同時青年畫家惱兒德（Emile Nolde）與郭郭斯加（Koschka）較膚淺的不同的引效。然而高爾德對於純色的意趣是從不斷地與自然的接觸而來，終於確實地固定他晚年作品的風格，而給伊以極端的自由。

在高爾德的作品中我們應該注意的——有繪圖幻覺（Vision Picturale）的畫不單是色彩問題。他的繪畫上色彩的變——家都要經過的步驟，往往存在於形式漸次地，解體的而合理地密接着色彩奮激（Exaltation de la Couleur）的際遇。於是一切不為體積重量所拘泥的表



圖 64 面具（一九一一）

Emile Nolde 作

面在塞滿了空氣與光亮的空間充分地展開；所有在這個空間的事物一度平均分佈之後，在光與空氣的合場中盡情揮發直到互相混和不可分辨。雖然像這樣的表現方法，沒有用充分的圓

換，廣大的色階的部署却與他畫面上一切形式的更易互相溶合。這種凡是一切方面非但不因此而減弱，却相反增進他

的力量。高蘭德在他晚年作的「Euse Homo」畫中的人物，是他全部繪畫中的最有彫刻趣味的表現，他的「Bern Gronvold」使我們如同對着一個用魔力捏造出來的對像那樣感動。不過高蘭德因為缺乏相當的體力來得心應手的做，所以這樣的作法有時常使他失敗。但在另一方面却是成功地支配他的技巧而實現他一切在潛伏狀況中所感受的效果：所謂從繪畫知覺上得來的快感與直到精靈程度的細緻的感覺的兩者共通的融和。雖是在他的作品中有幾多顯然不相接連與錯誤的地方，但是他的進展給予鑒賞者一個向上的不可捉摸的自由意識及時時刻刻在增長的美的內容。一切高蘭德早期的作品，如他死後許多人所說一樣似乎全是爲了老年時的現實的預備。從他初始時有建築趣味的作品，與梳裝婦女，「Donna Gravida」「Florent Geyer」「Peter Hille肖像」等諸肖

像，「花卉」以及他中年所作不同的「風景畫」中，早已含有高蘭德的本色。他一生最偉大的地方，是他能在身心體力都極其疲憊了的病後的際遇，不絕地從他舊有的發見中加上對於自然感覺上新鮮的獲得，努力從事於內在的復新而擴大他藝術的領域。

△ △ △

斯萊服克(Max Slevost)因丁進「Munich 畫院」，將他的畫稿簿呈獻在教授之前的時候，他的未來教授提愛士(Guillaume Von Diez)對他表示：「像你這樣能夠有想像能力是極好的現象」。他那對於諷刺，創作，一切以憶想來描寫歷史故事的能力，表現於繪畫的「Fantasie」並不是一個實寫畫家(Peintre des Réalités)必需的品格。像這樣的「憶想」(Imagination)在藝術的藝術中可以說是毫無作用，在高蘭德的藝術中雖然有一點表示，却是很

暗昧而勉強的，然而在斯萊服克的藝術中，這個「憶想」可以說是他天生的要素。許多人以為「憶想」的在斯萊服克，是與他樂律的內部(Musicalité Intérieure)同樣自然的需要。一向在創造故事繪畫的領域中習慣了的，這位曾在Wurzbourg——是 Tiepjo 出生的故鄉——學派學習過的十八歲的少年，提愛士教授對他確實有不少未來的希望。然而經過四年對於他的學生極有益的教學之後，他是非常失望地和他分離了。因了他想像的豐富，斯萊服克愈來愈覺得需要一個能使他的繪畫在當代自然間攝取出見得到的世界的價值的特別堅固的寫實的技术(Métier)。不同藝術的題材是幻想的或是真實的，他爲了要做當代人願意加入當時正在紛爭的藝術與藝術問題的圈套中。

事實上他既不是一个無政府主義者，又不是一個嫉視傳習的人。他曾經研

究古代的大畫家與杭白郎 (Rembrandt) 而導引着在與他不調和的天性中作許久的奮鬥。他在一八九八年所作的三面畫 (Triptyque) [Le fils Perdu]，不

但在敘事與表情方面逼真杭白郎，在左邊的「舞宴」(Bacchanale) 畫中的色彩方面都極相像。然而再看到三年之後 (即一九〇一年) 所作的真刻而美的傑作「節會的舞女」(Danseuse Foraine) 我們就應該明白他與前者天性上不調和的地方。斯萊服克應該從這個指路牌一般的舞女站着的路上持續地前進着。但同時他亦應該用杭白郎的原則來純鍊他的想像與樂律 (Musicalité) 而應用這一切在繪畫的理會力上。

他的插圖書完成他的藝術能力，他以全力在極短的時期中作成許多為「Alte Baha」而作的插圖，在這些插圖中還顯露着許多杭白郎的筆意。從此他知道繪畫與敘事能在不同的路上同時並進。他

在素描與水彩畫上擺脫他過於豐富的理想，免除他在描寫時心手不自如的痛苦。像這樣子他終於獲得在油畫習作時必要的安定。

這種近於成功的努力，他在 Munich 的時候還是繼續着，而至於完成。正在這個時期，黎倍芒就邀請他加入柏林分派運動 (Sécession de Berlin)，斯萊服克當時雖祇有三十歲，却已成功了許多極其超特的畫了。他對於德國南部的畫風雖然沒有多大的愛好，覺得到柏林去一趟多少與他是有益的。在那裏，他呼吸着歐洲的空氣，一切存在於斯萊服克的過於 Munich 的氣質將逐漸的消逝。然而當他去柏林之前，他先到 Frankfurt。這裏他在一個新的觀察的領域中，澈底的解放從自己在 Pfalz Munich 時代所作初期風景畫作風的影響。從他在 Munich 城動物院中的動物描寫中，他用他自己的方法發覺印象主義。

如今他所需要的是行狀與舉動的意識，已不再為杭白郎神祕的畫法所約束，他逐漸的擴大他表現的能力，他用他的鉛筆不僅能攝取猛獸的動作，同時能夠把捉着空氣，光亮：一切自然間的變幻。他的筆觸逐漸柔和化。在他一九〇一年 Frankfurt 作的「人與鸚鵡」(Homme aux Perroquets) 畫中，我們可

以發覺斯萊服克是一個純粹的印象派畫家。這幅畫中的人與色彩變化極多的鳥，在一條照着日光的路上，這裏林葉間顯現着隱約的陽光，使我們感到富麗的色彩與在陰暗中的光線。因了這個光線益使他的色彩顯得鮮明輝耀。

像這樣子，我們可以知道斯萊服克在他決定居住柏林以前，已經找得他應走的道路。而終於確定在他的概念中。至於在柏林所得知的法國印象主義，祇能堅強他的思想，而並不能改變他。他曾說過：「我的所以如此欣賞馬納 (Mannet) 的

畫，是因為他使我感到一種新的自由。他使我感到一種新的生命。他使我感到一種新的希望。他使我感到一種新的勇氣。他使我感到一種新的力量。他使我感到一種新的勇氣。他使我感到一種新的力量。他使我感到一種新的勇氣。他使我感到一種新的力量。」

Manet)，是因為我覺得他能夠使世界變成這般美麗，「新式」與「生活」本來是他自己所需要的東西。雖然當他到柏林來的初期作品極其接近馬納——尤其是他的靜物中——但是他能分辨出那些僅是為印象主義而作的印象主義畫家，當時熱烈地附和着的印象主義作風，對於在分派時期，已竟是一個大色彩畫家的斯萊服克不過是一種方法而已。他的肖像如「女與貓」(Dame au Chat) 因為他抑揚 (Accent) 的富麗，他那柔和的體積與表面的變幻；以及在人間性的內容中蘊藏着的微妙的靈性，這一切值得我們稱許而是較其他一切畫派都要高超的作品。

這時期的斯萊服克正是委身於光輝的現時代的人，然而他的「樂律」還需要一個更強調的表情。介乎外表與真實兩者之間的現世的境况，因了這種樂律，在他的靈魂上得到一個新的勢力。一

度以「Don Juan」特別是以「Champ aherried」為題材而作畫之後，他重新又放棄他的幻想 (Fantastique)。在這裏，他經過膚淺地研究一下 Delacroix，自己被引向繪畫的一氣呵成的見解 (Improvisations Picturales) 滯留在他們所謂流行的領域中不摻一點旁的意識。他對於素描與插圖久常的經驗，在這個時候的名作「Le derstumpf」已到達登峯造極的境地。他以一個素描畫家作出來的鉛筆畫與插圖畫簡直可以說是一個用黑白兩色來表現的。印象主義畫家，這些素描不但對於他的油畫沒有妨礙，反而使他有個臂助。因為這時候

他已找到素描與繪畫兩者和諧的方法；他對於素描上的經驗使他的繪畫更突飛猛進。這種具有特別細巧功夫的素描畫家的結構 (Constructions)，幫助他成功埃及的風景。在這幅畫中那離冬烘式學校派很遠的，富有個性的表現力，

可稱為在這個範圍中最優美的德國印象主義的重要作品。他的「manesuma」是受了平面畫家的影響，一個由不可見的線的旋律，一個由崇尚的寫實主義者與樂律的，空間的印象主義者所體察出來的幻想 (Fantaisie) 所造成的一代的藝術傑作。

一切都深入於這位天才作家的內部。毫無摻雜地佔留在這個威與畫 (Wimprovisation Picturale) 與紋事畫的領域中，斯萊服克既是各種畫法的能手，同時又是當代藝術的大畫師。在肖像方面，他有著名的音樂家「Ansoise 肖像」，在靜物畫方面他具有崇高而又強力的特質，在風景畫家方面，他是澈底獨立而又具有強調的個性天才，他與上述兩個大畫家在分派運動時期同為威權的作家。二十世紀各種不同的新傾向對於他是從來也沒有騷亂。即使我們對於他插圖中理想的人物作以抽像的觀察，我們也

能發覺他在插圖意識之外還能顧慮到其
他的東西。這就是隱藏着的對於壁畫

(Peinture Murale)的愛好。



在這個逐漸

因為從一九一八之後政治與社會事變會

滋長着的寫實主義與印象主義時代的另一邊，一個更年青的，在德國與在其他歐洲各國一樣地繁連着的一個外表極其不同的理想的運動同時誕生。大家已習慣地給予這個新傾向的總名詞為表現主義 (Expressionnisme)，而且在這個名詞的內面還隱約地含蓄着別的不同

經而繼續地在利用這個新藝術的成功與接受；或許是因為這個新藝術應該視為人類精神新概念的表情而與其他平行的詩，文學，音樂等示威運動取同樣的步驟。但是，僅僅由上述的解釋，我們很難確定他的命運。因為這些從事各式運動的新人物全沒有注意到關係一切藝術演進的固有的規律。爲了要合乎藝術展發的主要條件所謂「節律的承繼」(Succession rythmique)，新藝術應該在不是顯然叛反的形式中成立着。簡言之，這所謂新藝術的形式並不是在一九一八年如他所顯示那樣嶄新，實際上這個運動與世紀的開始同時或甚至更早一點就在醞釀的了。

像天文一樣，在觀察行星的運動的時候，我們可以發覺在某一個時期每一

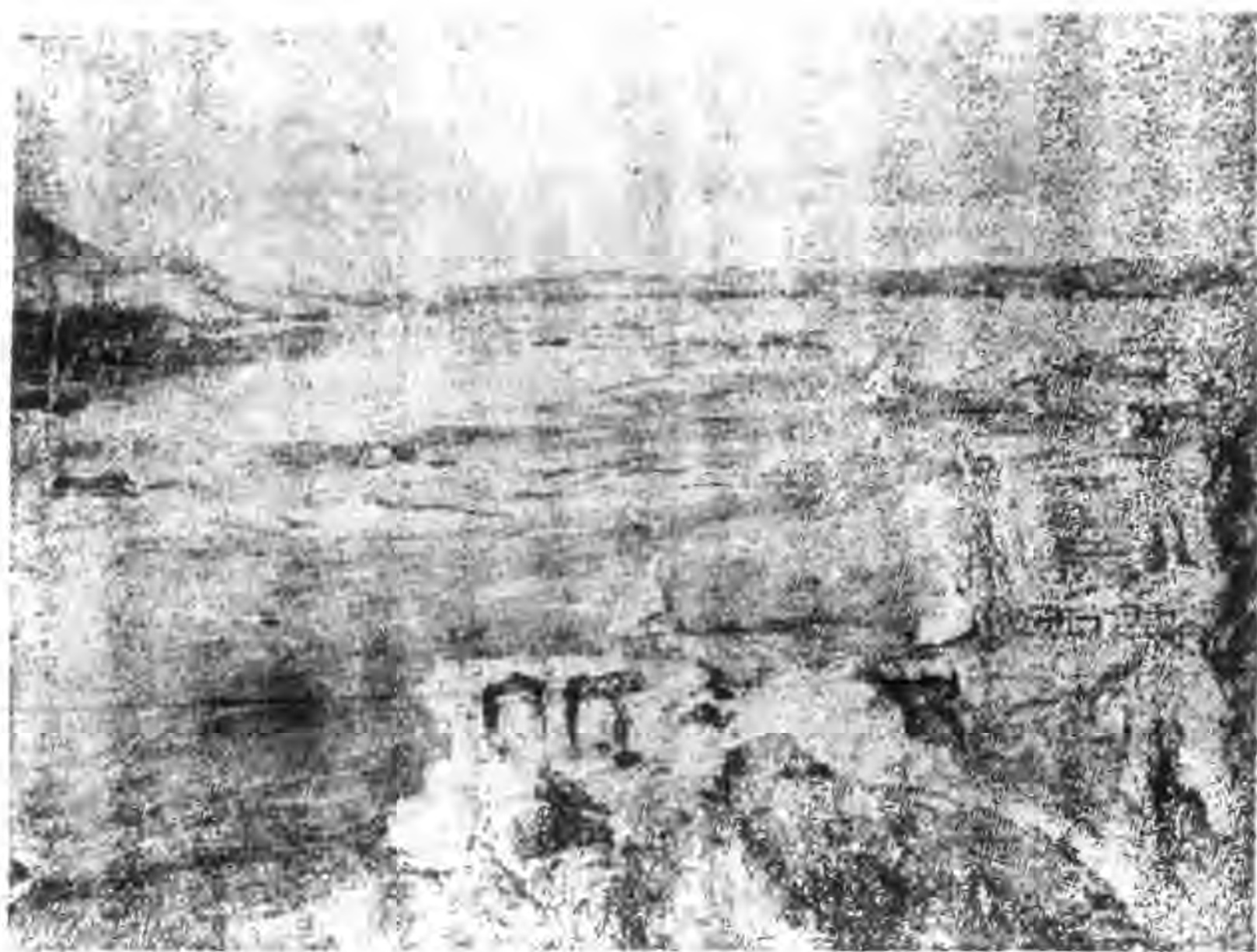


圖65 尼羅河

Sievogt 作

個星球是較近或較遠的離開地球，繪畫也是同樣的，某一時期接近真實，某一時期遠離自然。這不同的時期——在天象錯失的範圍之內——差不多在一個規則的間隔中持續着。在這個相當距離中的小的波折當然不能計算在內。此外，「種族問題」（*Probleme de la Gené-fation*）也佔有相當影響。

寫實主義與印象主義時代可以說是與真實最為接近。十七世紀的西班牙，那不耳，荷蘭畫家沒有被觀察現象所狙擊，尤其是在偉大的形式方面較之德國來白爾（Leibl）與法國的哥倍（Coubert）的作品更為親密（*Incliment*）與有力。二十年之後，十九世紀荷蘭畫家在所謂「徵象與意志的世

畫用差不多是科學的態度來研究一切色彩與光所呈現出來的藝術徵象的世界中捉不住的外表。終至於一切穿過光帶的各種光線對於一個畫家不再有任何秘密。我們已不能比這樣再逼切的接近真實。再加上一個更精細的對於真實的研究，一個更深刻，更準確的對於幻象及其更精細，特別精細形式的研究領導繪畫到了死亡的路。然而當一個藝術狀態在顯露着滅絕的際遇，另一個新的藝術又在在聲不響中滋長起來。在印象主義全盛的時期，與印象主義畫家同時

的塞尚與哥根（Paul Gauguin 彩圖 1, 2）已開始在法國發動。新藝術的動向由法國引導着一直到現在逐漸地傳給日爾曼人種。這個互相關連着的藝術的新趨勢，來到荷蘭畫家哥訶（Van Gogh）與司干地南夫人伊卜生及司

脫冷倍（Strindberg），同鄉芒克（Edvard Munch 圖 82）。他們開始

做他們的活動，他們的傾向在他們的風格還沒有遍傳到各處以前，已經在德國得到合理的成功。哥訶死於一八九〇年，正當黎倍芒作「補網者」的時際。一八九五年芒克在柏林開過他第一次個人展覽會，因了多人的責難，最後導成以黎倍芒為首的柏林畫家分派運動。新藝術是像這樣子接替着十九世紀，很緊密地接連着我們現在所謂的「舊派」（*Vieille Génération*）而產生。因此，我們應該明白要生發一個健全的活動，是需要相當的時間來破裂。

(一一)

這時候，曾經為寫實主義方面動搖過的天平的盤子，在強烈的壓逼之下，傾向到反對方向。正當印象主義畫家充滿了快樂在藉光學的色帶的解體明白的確定視覺的觀察的時候；塞尚立誓地倡議他的蘋果確是如他所畫那樣的三角形

。這些見解已全然不能引起二十世紀初葉的德國青年畫家。他們要找尋那些與習慣了的所謂「客觀狀態中的事物」完全不同的東西。因為哥阿與芒克的關係，他們已不再信任一切世界表面的現象，而是在他的內部；他們已不再注意——至少不認為第一件重要事情——一切他們眼睛所見到的東西，而是注重他們靈魂內部的印象。一切由事物發生出來的印象不計算在內。最主要的是表情（Expression）。當然，這裏有一個文字上的爭執，這與其他事物一樣，正當兩種方向發生出衝突的時候，就難免有文學上的爭辯。於是乎一切藝術家就是最遠離真實的也創製他的「印象」，一切藝術家，都要給他的感覺以一個「表情」，因為不這樣他們就不是藝術家了。這時候一部分為芒克的繪畫及印畫震撼了的青年畫家——一九〇四年在

Die Brücke 組織了一個叫做 Die Brücke 的集團——及其他一部分傾向於抽象形式的青年畫家，幾年之後又在 Munich 組成「Chevalier Bleu」的集團，在「印象」與「表現」之外的問題上互相爭鬥。這些青年畫家要想建立印象派畫家所疎忽的精神的與顯然的程序。他們重新需要構圖，他們需要一個能支持全畫結構的堅固的構圖。——因為這樣他們絕對崇拜哥根（Gauguin）；他們希望他們的風景畫從新有深遠（Profondeur），因為印象派畫家以一切形式濫用在光亮中而破滅的深遠。他們要「單簡」，而並不是那千萬種能夠確切地從畫院或學校中得到的「一切觀覺中能見到的現象；他們需要一個色彩富麗，明亮的，有生氣的，強調的現表，簡單的說來一個碩大的（Monumental），簡純的能夠裝飾牆壁的藝術。就是印象主義的取材（Motif）的本身，對於他們的視覺也生了懷疑。用天虹

七色來製作的被分解過的風景畫中的樹蔭，及一個綠衣女人身上的陽光等等對於他們全沒有興趣了。以人類生活，聖經，人種問題等大範圍為題材現像又重新再出現；一切推進芒克藝術的靈魂上的領域給予我們以新的可能性。當我們在需要精神的內容的時候，不必說，那些有形的真實的東西要退居在次一層的地位，而僅僅是一個大體的徵象。當我們創製大規模的作品的時候，全部形式（Forme）就應該由指揮全畫的智識與圖案作用的體式的定則來決定，最後還得加上有時候我們以為是適合於所謂「精確」（Exactitude）的若干強調的表現。

這一個時期的許多繪畫中或者有過不出精神表現方面有極大價值的作品。因為這樣作法能夠成功非常優美的畫。在這個青年繪畫集團中的年事較長的諾爾德（Emil Nolde 圖 23）以他 Holstein

人的性情非常適切地接近他所最崇拜的
生長在霧露透漫的地方的芒克，他知道

以某種宗教畫的描述來感動那些一向漠
視藝術與宗教的人。「Brücke 畫
會」的藝術家尤其是：海格爾（Erich
Heckel）、荷雪內（E. L. Kirchner）
，倍雪登（H. M. Pechstein）與昔米
得勞得洛夫（Karl Schmitt-Rottlu
ff）等在風景畫方面發覺一個新的空
間的意識，有時候像帶有音樂的成分一
般加上幾許鳴響（Sonore）的色彩
而造成極其圖案化的特質，這種特殊的
意識就是在他們所作的靜物中也可以見
到。一個因了由可見的色澤的絕對的轉
移，如一個在紫色天空之下的綠色的裸
體，與形式上的高度的象徵化而產生出
來的對於自然的情緒，雖然是一個不以
宗教為題材的繪畫，也常常直接的迷亂
人的心境。有時候在這些藝術家以他的
從自然間找尋出來的純色彩的特殊價值

的美的組合的方法中常常能發現動人的
東西。

德國人的藝術天才中同時具有沉思
的抽象的與幻想的傾向。在創作全盛時
期，黑白畫的嗜好給予德國在油畫一邊
的線描法（Graphisme）一個重要地位
，這種現象在寫實主義流行與思想藝術
（Art Cérébral）在滋長着的際遇同樣
的存在。在這種以表現主義的定則為準
繩因抽象而遠離自然的傾向，表現主義
或者會在奪取線描製品的情形之下失却
他特殊的價值。然而正當忠實於藝術一
般的概念與工作的方法的印象主義畫家
在作比較簡易神速的技術如：石印速寫
畫（Lithographique）、色印畫（Grav
ure en Couleur et au lavis）細筆強水
畫（Fau-forie a la Pointe seche）的
時候，表現主義在作他堅硬的板畫（Gr
avure sur bois）。芒克相信以線描畫
來表現的東西是他創作中所最能經久的

作品，所有他的熱情藝術的偉大，一
直融會在他的技巧上，無論在強水畫，
板畫，石畫等各方面，他能夠以外表簡
單而實際上是極繁復極精細的方法中顯
示他完全新創的體式。德國的表現派畫
家一如上述的在他們的線描工作（Tra
vaux Graphique）上，明白地發掘他們

的藝術的精義。他們的板畫是從原始主
義（Primitivisme）的根源而來的。這
裏在藝術家與印刷者之間沒有一個中央
間隔着的人。爲了要避免用筆所繪成的
線條的不適當一切是由有經驗的人來作
他的刻板；他們認識而且應用各種有色
印刷的不同方法；明瞭一切工作上的祕
訣，有時候因構圖方面的需要甚至利用
木板上的絲柳。表現主義的線描畫的出
品給予藝術傾向以極重要的助力——一
切如水彩畫一樣，因爲色彩表現的直接
與純粹——。雖然這種藝術，爲許多時
代限制所束縛，不久就成爲一種「時式」

(Mode)的法則，差不多可以說是當時的特殊表現。在青年藝術家之外的其他社會中亦作同樣的運動。他們真正的德國代表作家是與高蘭德，斯萊服克同時的諾爾德與洛爾夫斯 (Christian Rohrs)。

諾爾德與洛爾夫斯兩個新藝術運動的主將，同時經過印象主義與在德國形式中的新印象主義。洛爾夫斯是 Wesphalie 人，他在上述兩個主義的教訓中得到一個全然裝飾風的體式，這個體式在他顯豁的靜物——尤其是花卉——與他有羅馬教堂塔的體化過了的城市風景中可以見到。諾爾德是 Holstein 人，他在他以漢堡 (Hambourg) 海邊為題材的加重速寫式的意味而以模糊的方法來描寫顯明的對像的含有印象派的印畫趣味的強水畫中顯示着一種特殊的寫描方法。他自以為是一個革命人物，所以攻擊印象派的緣故是因為他天生的原始和

野蠻的靈魂，不能假借印象派的方法來充分的表現。他想像一切變相的形態，在他胡亂塗抹着的以觸目的對照色的北海的畫中表現着海洋的怒潮的風浪，然而像芒克一樣，他祇表現事物的一面而且又是粗率的。許多他以「花園」為題材與繪畫中的大塊的筆觸的表現法使我們想到哥訶 (Gogh)；在這裏處理他那純粹與鮮艷無雜的時而尖銳，時而變化極多的色彩。他要穿過一切關於繪畫教學上的定法，他要偉大的東西。他在一九〇九年所作的：「La Cane」

「Les Vierges Sages et les Vierges Folles」

「La Mise en Tombeau」

「Marie L'Égyptienne」等宗教畫中，以強烈的筆調，強烈的果斷，在一個極完善的構圖中顯示着激調的描繪 (Modèle) 的外表與匆驟的動作，使素描的力量與明顯的色彩互相繫連着。他們在直接的表现與模仿的容易明解的手勢 (

Gesticulation) 一般，當時的青年都以為自己已經見到宗教上熱誠的事實。差不多可以說是基督教創始時所製作一樣，這裏有許多東西簡直是農人與水手們的新約聖書 (Nouveau Testament)。可是這些有神經質的繪畫的內容因為是太明顯太簡單的緣故不久就全然消滅。在這些畫中，我們祇見到許多面具而沒有真的人物，那由如法泡製的印象派的截取法 (Découpages) 所得的人物，使我們幾乎不能與圖中附連着裝飾物件分辨。與在某一個時期中許多人曾經說過的諾爾德的神祕的事實相反地，在他的繪畫中實在並沒有一點點神祕性；他在一九一三年所以逃向哥根 (Gauguin) 已經去找過的所謂純潔的世界的 Océanie 的緣因，實在為要避免了對浪漫主義的傾向，而同時需要——尤其是在他的水彩畫中——一個調色木板的印刷工作。他祇有一個有限度的構成意識，而以

平板的色調來應用在他的繪畫中。這個在過渡時代中產生的熱情的性格的諾爾德，雖是有了各種不同的經驗，我們相信他的熱烈的意志比較他對於形式的靈敏的感覺更為強烈。

諾爾德於一九〇五年加入兩年之前由 Erich Heckel, E.L. Kirchner, Karl Schmitt-Rohloff 等所組織的「Brücke 藝術會」(於一九〇七年退出該會)。該會以革命的形式聯絡青年藝術家，揚棄一切描寫真實的表現，而以吻合諾爾德的思想，並在他的影響中，引導到一種裝飾風的巨大的 (Monumental) 藝術的新的道途。許多大的自由的繪畫，在形式方面不為光的感覺所限制，而以肯定的表現方法，一度由大塊色彩強調的配置之後再以粗率的木刻一樣的大的線條來做輪廓。這許多畫家自己都以為是原始時代的人物，有一天這個集團中的最有天才的 E.L. Kirchner

在人種學博物館看到幾許黑人的彫刻與南海的偶像的時候，他對於這些陳列品都是非常尊貴地視為藝術傑作，他們對於這些東西都具有極誠懇的信心。而不知道事實上，在原始藝術再現的很遠以前，這許多視為神品的成形作品與偶像不過是頹廢時代的產物，或則是埃及鄉間藝術的遺留，或是埋藏在人跡不到的曠野叢林間的再現。

Ernst Ludwig Kirchner 是這個集團中最顯著的天才作家。一八八〇生於 Franconie，先在 Dresde 作摹寫自然的工作，終於以熱帶的激烈急驟地溶化他固有的技術而倡導：「以原來的出發點來開始新的藝術。」於一九〇九年去柏林，一九一三年加入「Brücke 會」，終於以害病而於一九一八年去 Döbros。他以體化的方式來描寫對像，不但沒有犯了過分的或是太文學化的通病，而且在自然間發現一個以動人的曲線

與緊湊地構成的表面的獨特的弧線的調。所有的人物都視為畫面上的色澤，簡化得祇有一點圓線，鋪張着而成了深遠的內容；表面的互相對置方法是非常豐富，有時候且是任性的作為。他的色彩的調和，總是在精調的茶紅或鮮紫，尖銳的黃色與深綠色的三種極鮮麗的配合。因了病後的心理，深恐他的繪畫複製的變形，祇有先以稱譽的原文給他看過了的人才予以他的作品的複製權。然而任何藝術評論家都不願這樣去做。

勞得洛夫 (Karl Schmitt-Rohloff) 生於 Saxe，最初是一個要習建築的人，與 Kirchner 非常密切的接近着。先在 Dresde 作寫實的習作，其後到 Frise Orientale 的 Dammaster 河畔，在一個與諾爾德作品中浮散部分相仿的風景中勞得洛夫更加上一層他具有的省略的傾向，這位沒有閱歷的建築家對於空間與色彩的感覺特別豐富，避免了

一切虛浮的裝飾的意味而是一個具有美好與深刻的熱情的作者。他那明亮色彩表面的對照作用與在動人的背景中堅實地都處着的人物引起我們深刻的意味，雖是他的作品在細小部分常是接近以黑人藝術為標準的立方派的畫法，然而，這些與他由表面結構造成的深刻意味沒有一點傷害的。勞得洛夫是一個窮困的人，然而他在自己木製的杯子裏飲自己的酒，並不倚扶他人。同時因為太正直的緣故他不能從容易取巧的事物中超脫出來。如同H. M. Pechstein那樣，於一九〇六年加入「Brücke會」，雖說是一個代表該會有活潑的圖案天才的人，他僅在表面的膚淺的地方求滿足。不必說在一九一八年的當時表現主義正興與盛到成為德國官派繪畫的傾向的時候，Pechstein是此中第一個獲得較大的成功的人。較Erich Heckel更為顯然的，他以

愛好，終於因了他為這遠離自然的新式繪畫的引受，而得不到同情。講到Heckel他也沒有完全揮發出他的天才。他的所以在「Canal a Berlin」中顯露出違反深遠的構成的傾向(Tendance Constructive)與一個透視的斷續的歌詠，一個充塞着繪畫的敏銳內容的透視的堅強的素描同樣地，是因為他要在他此後改革的作品中表示敏銳的成分比強力更來得多。一切的小節更要美觀，繪畫的與會更為濃厚，印像更純潔。不過他在薰染方面(Modele)是比較無精彩而不能使人爽意；他的存在於裸體及穿插的人物中的角線的語調是比較有果斷與激烈的表情。曾經追隨Heckel的步趨的畫家Kaus對於繪畫美(Le Beau Pictural)起了與他同一的反應，當然像印象主義畫家那般畫法的略取是比較要少一點。

Paula Becker-Modersohn于一八七六年生於Dresde，他是在「Frück」及印象派畫家之外，單獨地努力而成功的Brême的女畫家。她接近Brême的Worpswede研究藝術，Worpswede是一個滿長着灌木與池塘的地方，在這個新世紀沒有轉動以前，一羣Worpswede畫家創導所謂「鄉土藝術」(L'art de la terre Natale)的運動，具有對於「自然」的熱感，以Böcklinc的設色法來描畫與真人一樣大的以風景為背景的肖像，取景方面多半與Jean-Francois Millet或Max Liebermann在畫「補網者」那時期的樸素的鄉間的題材，這裏，不過是以大幅來表現而已。至一八九九年Paula Becker-Modersohn既經佔有左傾的技術之後，就旅行巴黎，在那裏，我們從她的通訊上知道她瞻仰Lucien Simon, Cottet, 與Maurice Denis等諸當代畫家(無疑的，她一定也見到哥根)。從此以後，她那非常動人的繪畫，具有一種對於

自然的抒情與宗教的意識，錯雜着從 Gauslin 那裏引受來的裝飾的趣味；然而她從來也不平畫，相反的她致全力於成形的偉大與色彩的緊張來加重人體的表現。她的所以成爲表現主義者，完全是偶然的，是一種個性的內在的表現主義者。她的強烈的敏感常常是直接表現出來的，所以她的繪畫中充滿着強力與美感，有時候且表示着她摒絕藝術理論的爭執，比較一切具有成見的表現主義畫家都要正真的態度。她死於一九〇七年，正當表現主義開始進展的時期。

自一九一一年 Pechstein 從「Brücke 畫會」分立「新柏林畫派」(Nouvelle Sécession berlinoise) 之後，「Brücke 畫會」就於一九一三年全部瓦解。與 Pechstein 分立「新柏林畫派」的同年一部分畫家在 Munich 創設「青色騎士會」(Société du Cavalierbleu) 其中著名的俄國畫家 Kaudinsky, Jawl

ensky 及德國畫家 Franz Marc, August Macke, Paul Klee 等都是重要的會員。這個團體的主要動向是攻擊一切畫架畫的原則，擴大直接由生命及靈魂所得來的表情一直到裝飾風的紀念碑式的大形的風格。其中有一部分畫家並沒有走到「無題的繪畫」的那一邊去；另外一部分則以立體派的暗示而在「形式」的語言中活動。他們都希望從「純繪畫」(La peinture Pure) 來脫却一切關於現形世界的表白。一個含有信徒或佈道者一般的藝術家 Franz Marc 相信純潔的靈魂可以脫離軀體而生活。在他與友人通信中常時重複他在道德概念中的「純正」這兩個字。他在這個「純正」的意趣中，以爲要「自由」不得不先破壞定「形」地不斷的在找尋一個遠離世界一切事物的表情。Franz Marc 爲藝術而發現避免人類卑劣的想像的獸類的靈魂——祇少是他在這樣想着——

這裏動物變成抽象形體的化身，永遠向抽像的形體中前進着。重疊着的動物的堆積正是解說他的命運，他所畫的「白馬塔」是在他對於動物靈魂的同情與可憐的情感的衝動中的表現，一個人在 Franz Marc 看來是僅僅乎介於動物與植物之間的過渡的產物。

Franz Marc 非常年青的死於歐戰。如果沒有這個天亡的不幸，我們不知道他的藝術要達到一個什麼地步，因此對於一切要知道他在當時藝術界的影響的人，最好還是從他的通訊中去找尋他的真面目。他的畫的大塊面積的中央應用一種極微妙的色與依照立方派的調子的一種萬花筒變像一般表現。雖然在他最成熟的作品中，一個裝飾風作家的稱謂無論如何不能否認的。如果有人能在歐戰之前請 Franz Marc 作一幅關於動物的壁畫的時候，我們可以確定他的成績一定要超越裝飾風之外而具有精神化的

強烈的表情。Augusto Maccia 是 Marc 的友人，他與 Marc 在一個步趨中追求着；他對於明耀的色彩的推究系連着他熱烈的敏感。毫無顧慮地他欣賞美的自然嘗受生命的快樂。這個矯情的立方派畫家實際上並沒有一個構造者 (Constructeur) 具有的本能。

這種全然從內部的結構與表面的薰染的堅固而引受來的繪畫，不能不使新進藝術家在絕對成形性的實在中喪失了本性。立方主義是從一個精神的與藝術的概念所產生。

像這樣子帶連着 Picasso 在德國展發着的立方主義，如 Lionel Feininger 是在建築風的繪畫以一定的方法而創製的作家，Paul Klee 是以一種偏側而古怪的法方在表現着新法表現畫中，表示一個從「出發點再出發」的口號。這許多新派畫家以為在世紀的周轉的際遇大家已忘記了一切蘊藏成形意念中的

原始幾何形體。物體，色彩，與光亮是在分隔無窮的下層。我們應該在繪畫中從新探求一個完全抽象的遠離自然的幾何形體（就是塞尚所發覺的理論）。並不是事物的外表，而是事物的內在的「面」與「結構」來感應表情。因此，一切物像都應該分解，開剖，而描畫他的斜面。抽取一切原有的結晶體伸展在圖畫的表面。於是一切立體的成形的幾何形的體積才真正接觸着立體的概念。當初立方主義畫家都要澈底的研究線描，以角與停頓來作極確定的素描。而滿足對於形體的企圖。同時爲了要堅實內部的結構似乎也以精確的素描爲是。然而沒有一幅繪畫能夠比這樣更抽象，更遠離自然。同樣地也可以說每一幅繪畫都感覺像除掉與 Kandinsky 的「Symphonie」之類的字眼外沒有旁字眼可以做

題材，這些畫裏面的表示，我們在經過許多困難之後，祇能約略分清那些裏明

其妙的線條與符記。這些畫家的敏感大部分都是存在於色彩之間，而這色彩，尤其是在 Feininger 所作的城市遠眺的繪畫中，在他青灰或黃綠色的連續的基礎之外，有時候具有很美而深刻的鏗鏘 (Sonorité)，有時候更具有強力。然而這個色典 (Grammaire des Couleurs) 的幽趣 (Charme) 泯滅在他自己節調的聲浪中。我們並不是不知道「文典」的優美，但在他沒有成功詩或散文的時候總是淺缺的。一切關於這方面的藝術運動已經有了預備的工程，而還不能夠按照自己的目的達到創造的境界。這種由幾何形的脫胎而獲到的關於形體的感覺上的堅實的結果，應該引渡現代藝術到一個嶄新的「新古典主義」(Classicism)，一個如同法國所崇拜的至高的理想的 Ingres 的畫風。德國的 Phil

De Otto Runge 一樣以立體爲本則的素描上的新古典主義。德國的立體主

義運動如果沒有 Feininger 的以建築風的幻想致用於他以為有可能性的潛意識的失敗，也許還要向前進展着罷。

Paul Klee 的與立方主義接近的緣由，不過想藉此作進展他本身藝術的方法。在幻想與醒覺的意識中進化着的存在於觀察的領域及含有使漸退的 (evanescent) 想像力理智化的實效的虛構 (Fiction) 的領域的種種極動人的作用。立體主義的浪漫風格表徵一個獨特的敏感的而同時又是非常複雜的時式 (Mode)。Paul Klee 曾經過許多學派。他經過一度 Munich 的研究之後，隨着與「Cavalier bleu 畫會」同志共同努力，同時又在 Matisse 影響之下在巴黎純練他的色彩，最後又去「Eglise」。他的幻想所以不能代表一個理想世界的緣故，是因為他始終未嘗擺脫陷落在文學趣味的危險。

如果我們感覺得最近繪畫的規則地

回反到平衡定則的路上去的現象，我們應該極容易的了解這是一切形式破滅的沒有題旨，甚至至於不可辨識的抽象繪畫應有的反擊。一切過甚的現象都難免反對的部分。所謂「新客觀」(Nouvelle Objectivite) 與過分的「虛飾主義」(Verisme) 是對於這些與真實相距過遠的主義的兩個反動的力。在這一類畫家的代表作家如 Otto Dix 等，一切的表現都是顯而易解，與五十年前比利時許多動人的名作的畫者 Antoine Wierix 一樣客觀的明顯易解。有幾幅 Dix 的畫差不多可與一百年以前的 Hambourg 畫家 Philippe Otto Runge 的真的作品相混淆。因為德國藝術的演進直到最極端的近代主義還免不掉古風的遺跡，所以始終沒有如法國的 Picasso 與 Derain 一般在精神上建立嶄新的新古典主義。

然而絕對的客觀趣味同樣地在德國

也創造一個較想像的空虛的寫實主義 (Verisme) 更偉大的藝術。Max Beckmann 與 George Grosz 兩個畫家在不同的方向現實一個完全不事考慮的苛刻的風格。

Max Beckman 很年青就去逝的畫家，在歐戰之前與風景畫家 Waldemar Rosler 同是後期印象派集團中比較最有希望的畫家。受了大幅繪畫及部署極其周到的大幅構圖的影響，他早期的作品都是以印象派畫家的方法來繪畫。地震與覆舟等都是他所心愛的畫題，他的畫面中也有時也應用 Rubens 那種灰暗悲壯的措置。世界大戰的動蕩終於逼促他在直接現象時事中取材而使他以悲劇的色相來披露當時苦痛的心理，他在以「耶穌受難」為題材而表現着殺人與屠宰的野蠻的比喻；比較常時描寫的在馬戲場舞廳等那般當狂暴的面具戰慄之下的人情，做怪相的與 Hieronymus Bosch 所

畫一般的面孔，全個構圖都是擁塞着對線與銳角。一切描寫的異常準確在我們眼前的形態幾乎使我們相信是天使真正

的出現。Beckman 的宇宙是位置在一個深切的敏感與一重幽默的感情之間。

最後傾向古代大畫家的風格並沒有找到。他的精神的悲壯的人間性的內容總是較由圖畫寫實的藝術來得偉大。

George Grosz 常是故意應用寫實的方法來作畫，從事於關於一個問題討論的批評家，一個告訴人及一個當時的諷刺畫家等的描寫，永遠在現代的意識基礎上進展。在某一時期他亦曾為未來畫家的形式所誘惑，然而不久他又轉向諷刺畫方面，在一百五十年以前英國畫家 William Hogarth 已經開發了的道路中繼續他的事業。幽默的意味在 Grosz 的繪畫中佔一個極重要的地位，然而他是一極極客觀的趨向與一個顯然對於現代社會的厭惡觀念做根基。他的形式

較大衆以為與 Grosz 一氣的 Dix 更為高明。他的素描極為明顯光耀，他的色彩在生活他自己創造的空氣中。他繪畫中的人物的烘托與五十年前 Munich

畫家 Adolphe Oberlaudee 的畫法同樣。然而他的幻想缺少和善的氣質，永遠

是澀苦與愁恨。等到一切題材與現在因時事所授與的題材沒有特殊利益時，他的藝術部分或許不免要降底他的價值了

。他的作品所堅持着的「不圖利益的喜樂」(Plaisir désintéressé) 似乎有一點他應有的光榮，然而要藉此為他保存在一個持久的藝術創作家的榮譽却還不夠資格。不過他的風格的表情的力量一點上看來，祇少我們應該承認他是一個最著名最融洽的德國近代諷刺畫家。他的傾向並不常是反藝術趣味的。這些對於大的形式，堅固的組織，宏大的內容 (Effets Monumentaux) 與一般圖案構圖的我們這個時代所獨有的

在各方面以一個反對印象主義的形式感示的動力的引受曾經給予 Karl Hofer (圖44) 的體式以許多強力。

Karl Hofer 起初是受了日耳曼與羅馬的作風的引受而後又追隨 Hans von Marées 的先例。此後又因與 Delac

oux 作品的接近而充實他的用色及繪圖上的幻想，終於因了歐戰的影響給他思想上的一個重大的改變。於是他從新開始

他一切從繪畫以來的種種畫法的變更，現在是簡單而有力。他以堅着的強力結構成功的人物佈置在他的畫面上，而在表面的作用上產生一堅強的緊張的力。不久以後，他的人體已是一切精選主義 (selectisme) 的勝利者。他看清他的形式；他的同時是活潑而又精細的素描，與他適合對像的簡單煥發而明亮的色彩，非常單簡地有時候祇顯露出一點僅僅能夠看見的繪畫中美的細節 (Détails) 但是驟然之間，我們又可以在他的某

種事物極其體式化的靜物與風景中發覺這一個巨大的繪畫的作者同時含有經過修養的幽情。他僅僅是偶然而表面的接近「新的客觀」論者；正與他的接近表現主義一樣，這一切對於他內在的敏感上並沒有發生何等反應。因為他的感情總是超越在幻想之前，而在他眼前的對像的靈魂是比他自己的靈魂更活躍地在鼓勵着。

藝術改進的活動時期愈是冗長，藝術運動的領域愈是廣大，而關於——改進，動力，與傾向——的一切也愈是失却他的重要性。這裏重要的是作家的個性，假如這個藝術家不能全然概括在某一個運動的範圍中，就是說這個作家的個性更爲可貴。Oskar Kokoschka 雖然是奧大利亞人，然而他的藝術却是全然德國人的，他的初期的作品可以列入象徵主義作者，以後的作品就是印象主義者。然而這一切對於藝術家的斷定不

過是附屬的問題。在五十歲左右的德國現代畫家中，Kokoschka 是一個比較最知名的代表人物。從維也納畫家 Gustave Klimt 圖案風的象徵主義出發而偏向於抽象繪畫，Kokoschka 作許多心理解釋 (Interpretation) 的，可以發覺許多心理分析的幽妙的特別感人的肖像畫。內在的不安定與紛擾一直浮游在具有尖銳的視覺與強烈地拳縮着的對像的態度外表。文形的線條如同血脈一般在肖像的面部及手上流行，他的色彩如同在日光中的水母一般生發着光輝。對着他的畫我們想到過去的老畫師，然而沒有一個畫師的名字可以完全適合他的作風，在外表方面，我們似乎可以引用 Leubach 的名字。他在幼年所作的風景畫是浸潤在一個透明的神祕的空氣中。在那裏，我們可以感覺作者當時不定的心情是曾經他的天才的摒絕而重新堅強地執着的。他以偉大的氣魄來引受一

切；這個古怪的奧大利的鬍子找尋昏亂的動作與「色」形狂放的積疊。他的肖像畫現在是更鄭重更可以捉摸了，他的構圖充滿了動人的情趣而創造出一個可以嘆賞的真實的傾向。他的色彩是由一支舞動的筆與厚的色分支配在畫面，有時成爲更深刻更顫動的外表；他的劃線同時有精力而又有強暴的。雖然他描寫他所見到的事物，但他是用一種構成的活的力來繪畫，這裏繪畫的幻覺不能緊切的追隨構圖，因爲文學的內容與所謂「近代」的意趣全沒有足夠的制勝構圖的威權。一切執行的部分，因爲已經是見到的緣故，與一切無關重要的空虛部分交替。他有與 Titoret 一樣的幻覺，却是以 Nolde 的色彩來設置在畫面。Kokoschka 的風景畫是使他避免了陷入做古及模擬古代作家的危險的動力。他從高處投視有大廣場的海口及城市風景，南方熱鬧的海邊景物，都是用激蕩

的有力的曲線，給予我們一種新的空曠的距離的感覺，這些畫較諸 Corinth 在 Walchense 所畫的更來得深刻與偉大。從繪畫的束縛的自然來創造一個氛圍。

氣。Kokoschka 在他的色彩中安置着一定的程序，直到現在為止，並不見得有什麼野蠻的樣子；他的調色板逐漸的明亮起來，色彩也愈變愈透明。在他某種作品中看來，他並沒有與 Max Stevort 晚年的印象主義的作品離得過遠。像這樣關於由個己所引起的利益方面的犧牲，已經在偉大的「繪畫上的美」及明顯的「個性表白」中償還。所謂印象主義既不是「一個流行的時式 (Mode)」，這不是一個容易沒絕的表現的手段，而是一個觀察自然的方法。最終由 Louis Corinth 主持的「柏林畫團」(Société des artistes parisiens) 中的青年代表作家如 Konholf 及 Kranzkopf 等在他開始的時候都是有一個極表現主義的技巧，

但是不期然地與 Kokoschka 同樣的曾經一度探討之後，所產生的却並不是在尋求着的由 Corinth 影響之下所得的結果(圖11及54)。

經過許多年持續的革命之後，始終是遭人忽視而不得志的表現主義，終於在大眾之前獲得相當的認識，而同時也就是一個藝術革命運動的中止的表示；因為正當表現主義的身位既定，而各集團的領袖開始在接受藝術社會的主任與學院教授位置(因為「昨天的革命者能夠很容易的變為明日的古典主義者」)的時候；正當羣衆的疑慮已經消散而大家從新在分派問題之外以獨創的個性的強力來判定藝術創作的價值的時候；在我們已經不需要，爲了企圖一點榮譽而完全服從當時官家的定型的時候——我們感覺得表現主義，立體主義甚至「Cavalier Bleu」並沒有吸受整個的力量，就是在次一等的畫家中也都如此。

Munich 畫家 Albert Weisgerber 是青年畫家行列中最有希望的一個，雖然不會加入各新派畫團，而他的天才使動他堅實地與新的繪畫運動相接觸，不幸是死於歐戰；風景畫家 Waldemar Rosler 也與他一般的亡故。然而在「柏林畫團」的中心，沒有藝術家極強調的作品。

Ulrich Hübner 在 Liebermann 之後作許多色彩深切的風景畫。Leo Von König 是在圖畫團之後一個由 Corinth 導引之下生發起來的大家錯認爲肖像畫家，其實他在他非常動人而有繪畫意趣的尖銳的感覺的特性的構圖中，他老練的技術表徵他愈趨愈活躍愈有變化的體式中。許多戰前生活在巴黎而當時在「咖啡館」(圖7)討論藝術問題的藝術家，當戰事爆發一度爲戰雲迷漫之後，從新顯露頭角。他們具備着豐富的經驗，一點也沒有忘記近代歐洲藝術從 Matisse 藝術中得來的教訓。他們一方

而傾注於當代藝術運動的輝煌一方面沉靜地繼續他們的進展而沒有因最新的諸藝術運動如「立體主義」，「未來主義」，「表現主義」，「真實主義」(Verisme) 等而受其影響。在這許多藝術家之中如 Hans Purrmann 與 Rudolf Gossmann 是新近追隨着一個生活在法國而代表現代德國真實繪畫 (Vraie Peinture) 的最優秀的藝術家如 Henri Rousseau。其他如在某一時期是「咖啡館」的圓桌上的中心人物 Rudolf Lévy，他的靜物中含有不少 Matisse 的意味的作風給予畫家 Pechstein 與 Moll 色彩上的增富。Rudolf Lévy 的修養過的天才已經足夠使他色彩的敏感有產力的堅強的筆觸避免了圖案表飾的危險。

Hans Purrmann 以含有節度的堅強的感情來作他的靜物，室內畫與南方風景。他的素描具有極活動的力，他的靜物中含有濃厚與顯耀的色彩，他的偉大而具有相當調節的光彩煥發的地中海風景，他的整個的色調中充滿了微妙的光芒，雖然有時候他在硬的檸檬黃色與輕微的粉紫色中加上一個淡青的冷色他的全畫無論是極少的影子與周圍間仍舊是浸染在光亮之中。很久以前他已捨棄了 Matisse 的簡單的圖案風的作法，他在他的色階中同時顯示着他的富麗與本質。他的畫內的空氣雖然較 Renoir 晚年的作品為硬化，但是在蛋色的反光中精美的色彩方面他仍舊是取法於 Cashe 的畫師，而同時迢遙地向 Pierre Bonnard 致敬。

Rudolf Gossmann 同時是一個出名的素描，刻畫及插圖畫家，在某一個時期中他的作品接近 Purrmann，但是在表面與大塊 (Masses) 的平衡方面較 Purrmann 的稍為疏忽。他的筆觸更為奔放，在選擇景物方面是比較有把握；他的色彩有時候是非常特別的；他以含有日耳曼激烈的成分的，一種優美的動人的誘惑力的偏側的快感來展開他作為精神質的諷刺的機會的概念。在他的繪畫的小角上，我們常常可以發現他所偏愛的部分。如果他沒有他的驚人的技巧的時候，我們很可以錯認他是一個有天才的「Amateur」。在戰後十年的光陰中，德國繪畫顯然地表示着一個在激烈而頹薄的由不相容的對抗的節奏中展發着的特質。但是這幾年的過去，已經是夠闡明地解釋藝術政治與藝術的地位。反對派已經是平服了。敵對行動亦已軟化了。黎倍芒主持的柏林畫院已使青年畫家有自由學習的地域，同樣地在各畫派與德國藝術家聯展會中，Leo Von Künig 與 Kirchner，K Koschka 與 Dix，Feininger 與 Hoyer，Purrmann 與 E.-L. Kirchner 都是互相接近的藝術家。在這個學院畫派之外，尚有其他新的作家。這就是說藝術是活躍是永遠在改進着的。

一九三五，九，廿二日。

本文原名 [La Peinture Allemande Contemporaine] Edition G. Cras & Cie Paris VI. 本來是一冊單行的書，此地因為篇幅的關係不能將所有的插圖全數加入，希望將來在印單行本的時候再行補充。



講法國話和講德國話的瑞士的畫

斯文譯

經過全個十五世紀，因 *Drs Graf* 和 *Nicolas Manuel Deutsch* 之輩的德國傭兵式的筆法，因為他們的素描和油畫都標有一種有力的生氣，標有一種表現斬首，串殺，和戰爭的事物的殘忍的熱狂，瑞士的藝術在宗教改革以後不久就失掉了所有使牠成爲本地的色彩的種種深刻而斬截的特點了。這種藝術在 *Holbein-Jeune* 的畫像中就變得淡薄了，還有一個時期固定在簽名 *Tobias Stimmer* 的全家畫像裏，此後就不再產生什麼其他的作品，只有多少匿名的，由法國或德國的畫室所啓發的作品了。

方法和研究院的解放大部份是彩畫的日內瓦派的功勞。這一派在十九世紀初把 *David* 的歷史的藝術的影響都拋棄了，爲得在風景畫派中再用綠色，從 *Adam Töpffer*, *Assise* 一直到 *Hodler* 的先生 *Barthelemy Meun* 都是如此。在一千九百年有兩個藝術家，我們可以把他們看作講德

國話的瑞士的大師：一位是 *Böcklin*，他是一位有 *Wagner* 的態度的不規則而又愛寫神話的畫家，當他機會好的時候，他顯得出是一位超寫實主義的先驅（*Bio*。博物院裏有他的畫：*La Pest*）。再有一位就是 *Hodler*（圖66），他是一個堅忍的用功的，人在 *Coré* 的標幟之下開始的作品決看不出他以後的實現來的。他後來有那些有關歷史的作品，帶着一種重滯的對稱法，一種特意的色彩的堅澀；在 *Jena* 的博物院裏的 *Unanimita* 可以作他的作品的代表。

只有一個講法國話的瑞士人反對 *Hodler*，那就是 *Vau dois Felix Vallotton*，他在法國研究，已經被他本國的人忘掉了。他在 *Octave Mirbeau* 的朋友圈中生活着。可是 *Vallotton* 居然能夠保持他的特性，居然能夠把他的特性作成一種視覺的形狀放在他的稍嫌堅硬而嚴重的畫裏。這是講法國話，枯乾無味而又謹慎的瑞士的新教第一次在

畫裏表現出來。

至於 Segantini，他是畫 Engadine 的山的，依這一種畫體的畫家來講，他却使意大利接受了他的柔淡的結構 (Composition)。

在 Hodler 和 Valloetton

之後，就沒有什麼太能表現個人的東西顯現在現代的瑞士的畫裏了。可是後來居然有一種空想的藝術復醒來，可是在和諧上講是有表現的，有味道的。在這點上看來，好像是 Conrad Witz 和日爾曼騎兵之流的舊氣概復醒了，因為他們都是作過傭兵的畫家，從前他們曾經爲法國服過兵役，當 Mihi 戰役的時候。其他的畫家

就都沒有什麼大的特點了，像 Cuno Amiet 是平庸的畫家，還有 Giovanni Giacometti 是印象派的畫家，新近死去的。

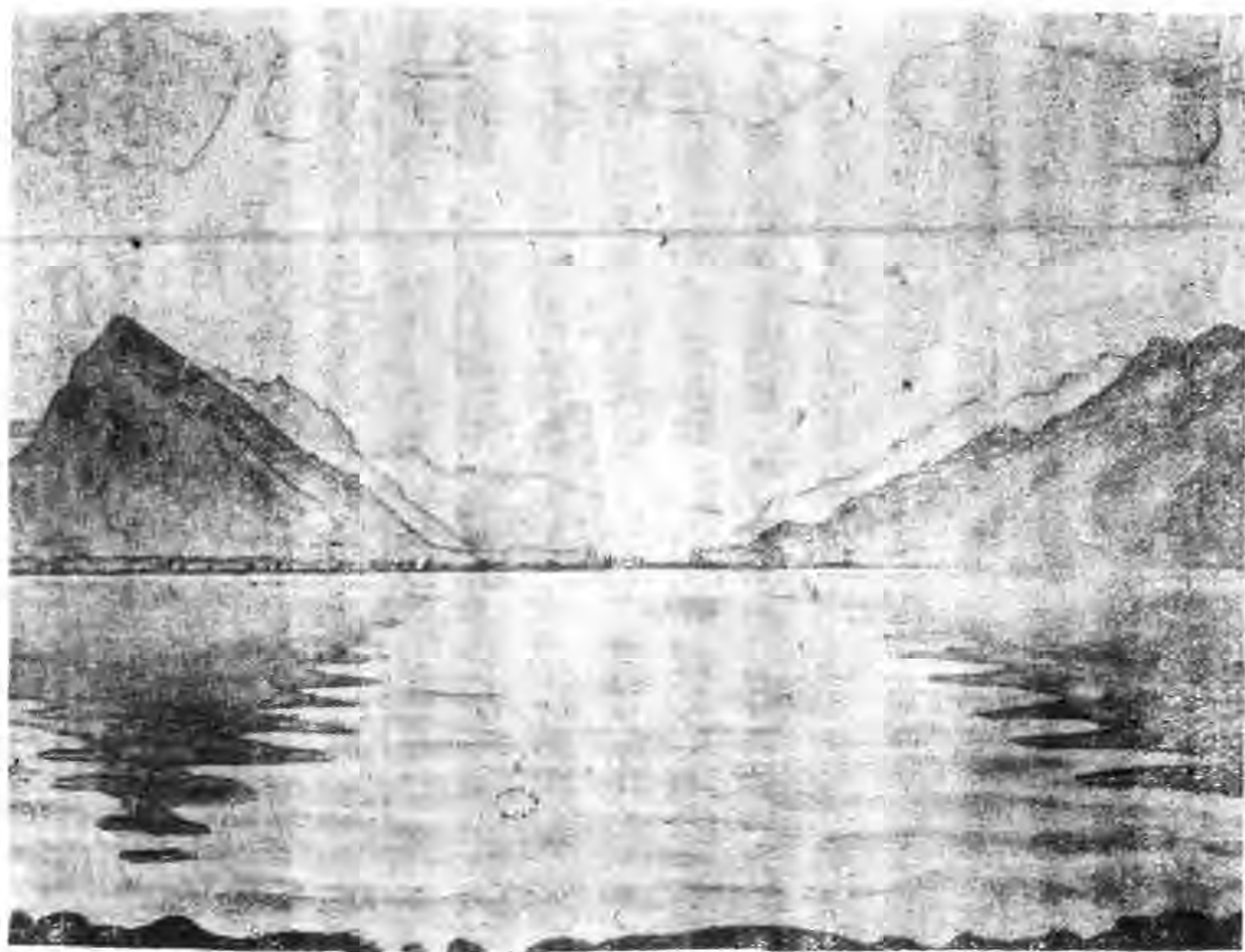


圖66 都兒湖

Ferdinand Hodler 作

可是有一件事實是值得注意的，就是有些搜集畫的人——他們是大家公認得到指教最多的人——在他們的 Winthertour, Zurich 或 Bâle 的陳列室中聚集了法國畫的集合，這大部份可以解釋出來爲什麼 Manet, Renoir, Cézanne, Picasso, Braque 和 Léger 的影響對於講德國話的瑞士的畫家的作品比較對於講法國話的瑞士的畫家來得多的原故了。在 Zurich 和 Bâle，人們更傾向於在空想和幾何的規則中的結構，變形和探求；而在 Genève 和 Lausanne，新起的畫在模仿的意義裏是更簡

略的，更唯物的。在 Matisse, Bonnard, 即便是在 Marquet 的線條裏都是更屬於畫的畫，更屬於感官的。可是，沒有絲

裏的真正的瑞士的特點從這些冷意的工作之中顯露出來，也
沒有一點個人的探求在這裏試驗過。

不過瑞士的畫眼時呈現一種永不落於中等之下的特徵：
我們可以說牠是「秋季沙龍」。講法國話的瑞士的畫家常常
努力於達到創作的地步，雖然他們的感情是受着禁錮的。
Leusanne 的一個畫家 René Amberjonois 的情形就是如此
，他是不怕艱難的，是 Ramuz 的一個朋友，Ramuz 永遠
設法逃避地方色彩的好畫，而走入一己的結構之中去。他是
動搖於 Douanier Rousseau 的天真，可惜太過於意爲了，
和阻止他的濕熱的畫向真正能感動我們的可貴的顫動方面走
的 Picasso 的變形之間的。因爲這種不定的憂慮，却不致於
達到使 Amberjonois 不完全拋棄的地步。

日內瓦人 Maurice Barraud (圖 67) 是一位天生的畫
家，一位宜人的感覺的知音者，一位彩色畫家。他的美常常
有 Lemmen 湖畔的顏色和傾斜在那湖上的花的顏色。有了這
種藝術家與任何人不同的真確的特點，那還有什麼欠缺呢？
在他的浴女的圖畫中有一種更個人的表現，在他有時在許可
的光線中浸潤着的風景的佈置之中有更多的果斷。或者沒有
Barraud 那樣重要，Edouard Martin 更會從日內瓦的風景
平靜的景緻中分析出他獨有的暗灰色的分數來。依我們看來

，Alexandre Blanchet 因爲注意於形狀的探求，太過老實
地借給真實以立積的模型；在打定主意作補助的研究之後，
他達到了一種建築藝術的成功，這是他刻苦自求而得來的，
可是完全是外面的，就似一塊當作地毯用的油布一般。Ed
ouard Vallet 的 Valais 風景的顯現是更動人的，他的死亡會
經使我們全國悲傷；Vallet 雖然是模仿藝術的黨人，可是
他並不缺少氣力。他的藝術是粗糙的，遮着一層活動的皮，
使人聯想到 aroles 的皮；他或者是太受我們的阿爾伯斯山
的山谷的民俗的拘束了，可是他確是誠實的，獨特的，有一
種不甚普遍的明朗的。還有一位已經死掉的畫家 François
Barraud 他是 La Chaux-de-Fonds 的人，一位小小的大師
，他的可貴的畫使人想到 Léopold Robert 和在彫刻匠及鐘
表匠的工場裏產生出來的藝術我會。見到在 Lancy 畫室的
François Barraud 他給我述說他的艱難的生活（他是多麼
幸福，達到了脫離困苦生活的目的，完全致力於他的天然的
志趣：他的夫人給他作模型，她是一位美麗的金粟色頭髮的
女人。他曾經把她畫在所有他的圖畫裏）。他的藝術是斬截
的，匠人氣的，有一點做作氣，而又是用心的。和 François
Barraud 正相反的是 Hans Berger，他很容易地在日內瓦的
鄉村的境地的濃色裏來畫駕車，椅子式馬車和平頂的村莊。

無憂的，這是一種稍嫌簡略的藝術，但是却像一般地方的菜一般的有味道，並且是唯心的，在 *Leman* 的氣候風土之中是不會有的。

Alice Bally 和 *Henri Bischoff* 有另佔一個地位的權力；我們也要把 *Fusher*, *Paul Mahey*, *Percival Pernet* 說上。

現在我們對於 *Bosshard* 作何感想呢？這位棧橋和空想的風景畫家在巴黎過了他的最好的年月，在很用心地畫過以後，他有屈服於毛筆的方便的傾向（現在他定居於 *Leman* 湖 *Vaud* 村的邊岸上了），忘記他在創作的研究匿名裏的天賦了。

在講法國話的瑞士，宗教畫因了幾個志趣很不同的藝術家的集合又恢復生氣了，可是他們以 *Compagnie de Saint Luc* 的名稱結合起來的。*Alexandre Cingria* 是在玻璃上畫畫的，他是這一個團體的創始人，這個團體裏有像 *Paretta* 畫家和 *Feuillat* 金銀細工匠一般的真實價值的藝術家和匠人。大抵看來，如果這些同志的工作在詳細之中有可批評的話，他們並沒有組織成一個無意味的團體，並且，這還可以舉作模範來講，因為在這個時候宗教的藝術並沒有更好的保護者呢。

我現在不說 *Edmond Bille* 在 *Valais* 地方的 *Chamoson* 教堂的壁畫和裝飾拿來作宗教的藝術的結束，這很抱歉的。

現在我們要講到講德國話的瑞士了。這裏在畫家的量上是更多的，對大胆也是更優待的，這一部份的瑞士有家族的畫家，有像 *Hermann Huber* 那樣忠實的製造畫像的人；他的花和蝶是在一種有味道的濃色裏細緻地畫出來的。有一位專畫室內的畫家叫做 *Tschanner* 的，他很笨地想出在室內的女子的種種手勢，在一種很夠特別的暈色裏畫精神上的性情，像 *Stocker* 一般，他在 *Bale* 曾經在學生的房子裏畫出所有各行的身體（*Tous les corps de métier* 職工組合），帶着一種風刺畫的有趣的意義。*Berne* 曾經產生了我們這個時代的最大的一個畫家，*Paul Klee*。有些人以為他是德國人，這位顏色的幻術家，這位鍊丹者，他的極美妙同時又空想的和諧把我們給拉到小孩子時代的新鮮而又有色彩的世界上去了。在那裏，他的種種表現雖然是很不同的，他把 *Alain Fournier* 的藝術給連合上了。*Paul Klee*（參看127頁）給了德國——他一直到此時生活在德國——一件這個國家從來不認識的東西：空想的意義，顏色的深切的美妙，一種在北方的國家裏的先賢所不知道的彩色的音樂，這是尼采曾經探求過音節的地中海的和諧之音。

這是很夠清晰地顯出來的，如果人們把講法國話的瑞士的思想和講德國話的瑞士的意想來比較一下的時候，還是後者顯得能避免學派的模仿，不很拘束在地方的民俗裏（從Ancker和Buri以來就改變了）的，牠是更忙迫於以一己的體度來解決現在畫裏的大問題的，同時牠找到了一種本地的方法來解決這些問題。當然的，畫家在Bale, Zurich和Gene幾個城市裏是很多的，而我們只能舉幾個最特殊的說一說，同時還要證明我們永遠看得到這顯明的一點：就是瑞士最好的畫，要算是能在瑞士的真正的傳統習俗裏站得最穩的，還是在巴黎作成功的。我們在風景畫裏再說幾個作家，Darel, Gimmi, Ernest Hubert和Zender，在空想的藝術裏，有Seligmann, Schiess和Briemni。

Darel是日內瓦人，是Holler的學生；他用堅澀的彩色來畫畫，這是他的特點：他所畫的確是好畫，或者稍嫌簡略一些。Ernest Hubert是Franenfeld的人，在一種確工藝術的意義裏發展起來的，終於能達到表現他的細緻的感情的能力。Zender是Winterthur的人，他是一個詩人，愛好灰色和巴黎近郊的大氣的詩人。我們在這裏還要說明的，就是這幾個畫家裏沒有一個是巴黎化的，沒有一個在Enl'chat nec mergitur的匿名裏變得淡而無味的了。

至於講到Seligmann，也明顯地以他自行暴露的勇氣，誠實和他的同國人的團體有所異殊。他的畫是激烈的，在一種有時彷彿像一千九百三十四年對於Mrs. Graf的殘忍的幻像的回應的格式裏思維出來的。他的畫脫出了乾涸的設想，找到了人生的有形的韻致，同時還把這些韻致移置在詩的章構上去。還有一個Bale的人名叫M. Schiess的，他很勇敢地努力於一種建築藝術的探討，可是在他人已經走過的路程之外。我們不要忘掉Briemni，他是一個年輕的Tessin人，不是沒有天才的，有時他自滿於稍微易變的大致相似的成功，而日內瓦人Jean Viollier却勇敢地努力於趨寫實主義。

還有幾個人要說到的，就是Boreaud，他死去的時候太年輕了，而他在Vallotton之後，却不像是他的年長的人。他曾經在有一種動人的色度的室內畫的畫絹上簽過名的。還有Gimmi，這位畫家在榮耀的開始之後，好像是把他的畫法喪失在我們的眼睛不能自禁地連屬於Daumier的色度的探求之中去了，因為這個緣故，他幾乎變成受着拘束一般的樣子了。再有就是Augusto Giacometti，他的大商店的彩色刺我習慣於看畫人的眼睛。還有Pellegrini，他是Cézanne派的老實的畫家；而Hermanjat是Vaud地方的人，他的

個，他是沒有自由的，並且他的作品尤其是帶着一種教訓的意
 思：還有一個 Valais 人名叫 Bieler 的，他專長於一種拘
 泥的藝術，稍嫌木質氣，他有 Raphy Dalleve 輩的弟子。 Basilius Barth。
 最後，在得益於地方名望的著名畫家之中，在講德國話的
 瑞士，我們不要忘掉 Lauterburg Pauli, Morgenthaler 和

文化建設

第三卷 第二期

中國與統一(文化月旦).....	孟真
論日本明治維新運動.....	李建芳
今日之日本.....	張伯倫
日本海陸軍人之目標.....	仲次鷹
日本大陸政策的基調.....	金次鷹
日本之南進政策與海南島.....	石九太
日本國內的危機.....	斯太因
中日關係圖解.....	樊仲雲
塞北零簡.....	劉真如
社會道德的基礎.....	傅安華
唐代社會生活一斑.....	沈忱農
宋代道學與政爭.....	張素民
法郎貶值論.....	章澄若
統制經濟與農村經濟.....	張素民
中英借款聲中之中國經濟.....	溫之英
羅斯汀生著遠東之危機.....	樊仲雲
內外大事記.....	張迪虛
一、中日談判的形勢.....	
二、英日的微妙關係.....	
三、我國擔任國聯理事.....	
四、歐洲左右集團對峙.....	
五、羅斯福聯任美國總統.....	

文化建設月刊
 上海辣斐德路五百號



現代瑞士藝術緒論

R. Huyghe 著
汝 譯

在我們方才略述過的現代歐洲的畫裏有三個主要的先驅：兩個拉丁法國和

意大利的藝術；日爾曼和北方的藝術，

這都是屬於東方的，斯拉夫的人只佔有我們還要說到的一個小小的地位。這三種大的趨向都是有地方色彩的，是複雜地互相屬混着的，有時隨着單獨的個人而轉變，只是部份地受到其他藝術的影響，簡言之，是不足以和其他藝術相混和的。二十世紀的巴黎派把十四世紀牠的橫派的奧秘給革新了：在巴黎派留給牠的各個外國的客人去依他的固有的天賦表現的顯然的緯度之下，主要地還是法國派給了他人一種牠各自的藝術問題

的主見，就是說無論如何要做到模範的地步。

在歐洲幾何形的地方的瑞士，在這個通行法語，德語，意語三種語言的中性而又中立的地方，其實國家的一致，有人們想像不到的堅固，這是歷史上的事實，並且是多少世紀以來的利益的連合的事實，再加以地勢和種族的關係，很可以產生一種國際派。人們都說每個國家都有牠的地方區別，並不亞於瑞士。可是絕不要忘記這種種的區別在語言的立場上講來絕不是那樣紛歧，並且是比較瑞士更差多少倍的。因為區區小別的過程以至有了多少的關聯，在這點上

說，這種種的區別是不大會顯著的，就如 François Fosca 很公正地說過：

「正當法國人從一種風景畫由緩慢而不知不覺的變遷轉到另一種風景畫的時候，在瑞士却猝然有了反映法。」——再說瑞士沒有中心的規律；在思想上的高有引力的立場上說來，瑞士是閉關自守的，其實這種引力對牠很有用處：不單可以表現出十字路頭的溶洽，這是漸漸促成共同特點的力量，也是一致的基礎；並且還可以集起分散開的力量，可以把思想的精華作成一個集團，可以在對他的突進和開端不很順利的社會中感覺得一些同情，因為瑞士常常表現出這種

情形來的。因此瑞士一方面是藝術家沒得依傍着一種有力的國家的潮流；一方面是他们大胆的可能性緊縮到各個小省會的範圍之內去了。在這些小省會的地方，平常中等的個人組成了一個堅固的團體，這種不純粹的實地把藝術家和他們的同類們的接觸給打斷了，把他們的光明給滅掉了，並且把思想家可以有力量地依傍的一種集合的出現給窒息了。我們還應該承認的，就是基督教（Protostantisme）在旁處很可以對於太容易的豐富的作品出現給一種有利的規律，不巧到這裏新教的通行把環境已經使突進的胆怯過度了，因為牠的通行更發怯懦了。

總之。從這種在Geneve, Lausanne, Neuchâtel 顯然地向法國前進的藝術，在Bâle或在Zürich很受德國的影響，在Grisons或在Tessin表現出和意大利的關係來的藝術，我們在這裏有什麼

可說的呢？當然，這是不同的：西部瑞士就像中部瑞士一樣和法國很相近；Cuno Amiet起初在Munich作學生，可是後來進了和Pont-Aven是忠實的朋友的Julian研究院，便很快地把Entant Malade 的病態的奇異除去了，因為他不喜歡愛好花草，太空，陽光和顏色的野獸派。在一千九百十四年的時候，Falot圖在Geneve的Moos展覽會裏成立了，由Maurice Barrand發起，同時有Gustave François, Berger等，他們繼續着融洽法國派的美學。Alexandre Blanche, Georges Darel 在巴黎以一種健康的村氣（Rusticité）的表現歸附了這派美學的主張。在東部瑞士方面很容易地表現一種比較奧秘的Martin Luterburk一直帶到Berne的感覺更神秘，更不安，更夢想的感覺。我們可以在Hermann Huber, Niklaus Stöcklin 的畫裏找到這種感覺。在Pellegrini的

長大的人體裏也可以找到這種感覺，他的大砲有時會使人記起現代德國的彫刻；即便是在Ernst Morgenthaler的畫裏也可以找得到。那最愛好超寫實的奇異的紅藍團（Rouge et Bleu）是在Bâle成立的。人們不會驚奇Augusto Giacometti，用瑣細而有詩意的顏色，以稍微表面的秉賦從說意大利話的Grisons來了，也不會驚奇Cristia是一個熱烈的顏色畫家，有滾騰熱烈的個性，而他是生在Dalmatie的一個家庭裏，因為他母親的關係，這家庭裏充滿着斯拉夫人的血氣。然而絕不應該隨意地把這種種的區別擴張開來：其實說，瑞士的每一部份都呈現着多少的特點，法國派的特點，德國派的特點，甚至還有意大利派的特點。在西部瑞士是要探討光線和面部彫刻的；在東部瑞士有時有更顯明的主觀的趨向，是印象派主義的一點；在南部瑞士是愛好華麗顏色的。可是

這裏還有多少的接觸呢！Fodler 是近
代瑞士藝術之祖，他已經想把德意志的
內涵和牠的象徵主義與印象派的光線和

把不少的稜角（angles）給柔化了。
就是在巴黎，在 Bossart, Domenjot,
Holy 或 Darel 這些西部瑞士人一旁，



圖67 女像

瑞士 Barraud 作

所得連合在一起了。法國派美學的勢力
在這世紀的開始就已經普及於全瑞士，

我們也可以找到一個 Wilhelm Gimmi
他原是 Basle 人。在西部瑞士，Auberjo

nois de Lausanne 的長而奇怪的人體
很少和拉丁的理想相合，可是在東部瑞
士 Max Gubler 却受到 Bonnard 的啓
發，並且還到巴黎用過功呢。

還有甚於種種接觸的：就是從這種
分歧裏脫出一種瑞士藝術獨有的共同特
點來，這種特點形成瑞士藝術的細膩。

我們且不要說 Giacomethi 和 Cingria
的光彩，他們是從南方來的。另外還有
一種令人注意的特點：瑞士的藝術是否
因 Calviniste 的舊遺產而形成的呢？

這種藝術討厭所有能有虛偽的燦爛的光
彩的一切。這種藝術是健康而稍微被動
的，不自信是在任何形式之下：抽象的
理想，有思想散播着的主張，都會使牠
對於實際的意義起不安之心；立體主義
，未來主義和超寫實主義（除非人們只
以這種種主義為一種感覺的方式）對牠
沒有絲毫的影響，就是由牠的領土上的
過客創出的達達主義對牠的好奇心也是

漠不相關。而這種對於輕浮的引誘的不信任達到了更遠的境界，幾乎走到感性上去了。這種藝術是在中間的，離着柔軟高貴或細膩的法國特點和意大利的唯一主義是一樣遠的。瑞士藝術懼怕動和懼怕發光一樣，在人生的對面牠有一些不信任。牠高興使形狀在輪廓的堅實的範圍內活動：從 Hodler 到 François

無光的眼睛。在法國派的瑞士更暗淡，在德國派的瑞士更痛苦些，而這種表現總是隱含的，沒有急激的樣子。人們常舉出 Hodler 的青年自畫像作例子：他穿着短衫在樹林裏散步，身材很高而駝着背，兩眼低視在他的平均的脚步踏着的小徑上。

Barraud, 經過 Vallotton 和 Théophile Robert, 牠情願用力地用線來包圍着東西，線推進直達於 stylisation 的步地。牠不怕用一種有時像是冷淡的冷靜去這樣地作。並且牠更喜歡一種顏色是中性的，置在寧息的色彩之中，或是堅澀而又堅硬的顏色，從來不是美妙的，更少誘人的顏色。牠的畫材，就連牠的模型都顯現一種規律的壓制：有的是坐着的女人，交叉着臂膀，背疲倦地彎着，這在 Maurice Barraud 的畫裏是常見的（圖 67），有的是穩穩不動的態度，尤其是

我們不能否認瑞士畫的大體上表現一種笨重和一種冷靜。可是，健康，強韌，沉着，有時有力的種種長處很容易地走上一種畫風的路上去，且曾經引起一種大佈景的例外的發展來。Hodler 已經給我們一個很好的例子了（圖 66）。

我們還可以說幾個作家：Cingria, Théophile Robert, Pellegrini, Maurice Barraud 等曾經實現了似牆的寬闊的佈景。Giacometti 曾經作過堆花和玻璃鏡，像 Cingria 一樣。所以意大利畫家 Severini（即本刊 61 頁「義大利與未來主義」文字作者）要到瑞士去，為得能夠

實現他所夢想的總體，這是有道理的。瑞士近代的藝術沒有實現十字路頭

的各種趨向的混合，這是無疑的；但是牠會找到這種種趨向的重心點，向着三種不同的文明，向每一種文明都保守着一種堅強的個性，只容許準確的價值，瑞士雖然缺少興奮，這一點是限制了牠，可是因此給了牠一種安全，沒怎麼受一時的傳統學說的影響，也沒受偶然的革新的勢力。在這一點上，以一種安靜的大胆加上大計劃的意義，地理中心的瑞士也會作成一種對於現代藝術的沉着的一個中心。

Pompon 的熊 文

在裝飾藝術展覽會裏一位女子稱贊 Pompon 的熊，她看片上的字：Pompon 白熊，—— Pompon！她叫起來，真滑稽，給一隻熊取這樣一個好聽的名字！



現代女子繪畫

Louis Chéronnet 著
馬 霽 玉 譯

在 Francis Carco 著的「近代繪畫裏的裸體」一書上證明了一九二〇年左右，近代繪畫上的女天才作家，沒有一個能夠及文學上的女天才作家 Colette 的。

這個相反的「決定」一直到十二年後，仍然有用。

我們不應該聽了以上那些話，就以爲自從二十年來，女畫家沒有貢獻一點有個性，有價值的作品，只是沒有一個女畫家在她的畫內，能有一種體質的感覺性的披露：女性的特種表現。

沒有一個時代有這樣多的女子被同一的藝術所引誘。現在不是，只是一些

青年的女孩子們會素描，會很嬌美的拿着畫筆。等到一出嫁後，就拋棄了畫板而管理家務的時候了，這是在一種型形下的一種表情的真實熱誠的需要。

假設，英國的近來女文學家的集團能夠使 *Outre-manche* 英倫的小說煥然一新。我們也可以問，在二十世紀初，女畫家給與法國藝術有怎樣的革新？如此說來，女子繪畫只是一種反應。牠是由十九世紀的法國畫派產生的。法國畫派在將來將要發射一種古典派的色彩。牠有一種這樣古老的，超然的「表情」，以致當一個新的集團興起時，幾乎不容易去採納另一種的產生。並且女

子繪畫起初有美學上的關係，它的趣味（*Goût*）漸漸被一種闊大的藝術價值所引誘，接着是社會的關係，就是性（*Sexe*）在各種不同的行爲上求平等。

娛樂的藝術在我們生活中是不佔地位了，在這機械式的生活和一種求知天才的闊大和推究中是沒有地位了。藝術變成了一種職業，在那裏，有一種不是無條件的不安，騷動，而竟是富於冒險的性質了。

無疑的，是很困難的要在一個「性」的表彰中做一個類集，而且此性只能給一些例外的事體。我們不能來講一個或是一些同主義的近代女子畫派（在文學

上也不能如此說)，但是我們可以說在這篇內所講的兩大部分，繪畫問題幾乎全是佔在「外表」上，即是：或由於一些傾向的外部選擇，或由於一些外面「表情」的經驗。

女子繪畫看來是這樣的奇異，好似一種通俗繪畫的觀象。這是一件孤立的事體，在那裏本能很奇怪的混合在同化裏，好似通俗繪畫一般，女子在畫她本能的衝動，但不是出於自然。所有分別都是在那裏。第一個是很努力的去工作而多半是隨着一些純粹的而沒有巧妙的說明的一些學校內的規律，注意到一種學院式的思想。第二個是相反的，往往是不由己的受了一些前輩們的理論的影響。

女子藝術幾乎時常是一種溫雅的藝術，是一種柔軟和一種虛假的力量所成就的。

因了某種溫雅，或是某種力量，某

種鮮艷或是某種枯燥，我們即刻可以發現了由一種自知的或是不自知的意志中所產出的效果，比較純粹的，自然的由於一個物體上所發生的效果來得大。

我這樣解釋：樸質和天真往往是一種故意的「取巧法」，一種狡猾的研究，用一種變戲法的手腕去掩飾「懦弱」。致於「硬」和「粗野」只是在這同一「懦弱」上的一種反抗，一種不自知的報復。Marie Laurencin (圖33) 在一種溫柔虹色的模糊幻想中，Suzanne Valadon 感覺到在畫的周圍畫硬線條的必

要，她要表現出力量。
在這裏所提出的這兩位畫家，即或不是女子繪畫的領袖，至少是自一九一〇年女子繪畫裏兩個最重要的，最奇異的事情。

Laurencin, 所有的詩人都敬重她，
從 Moréas 到 Cocteau, 中間經過 Apollinaire, Fleuret, Jonhandaun, Salmon,

我們不只是由那，看到一個巧遇，這是一個指示。

Marie Laurencin 是屬於幻想派的
P.-Z. Toulet 很喜歡她……

(可憐的小鹿被迫在野獸派和立體派中間)。

她很快的拋棄了純粹的她自家的「表情」，這「表情」使她和一些幻惑的故事，理想之國相接近，在那裏，好似在夢境裏一般，每走一步都遇到她的影像，陷在枯肉內的她的深沉的眼眸，她的捲曲的頭髮。

起初是由於一種呆板的素描，後來拋棄了某一種純粹是她的線條的頹落風格(是受一九〇五年左右的影響)在那裏，她想使着所有的「表情」都變成她的俘虜，她要抓住了最微小的「意義」，她拋棄了這種「風格」而繼續，達到了一種很柔順的閃着光的，輕淺的，圖印主義(Graphisme)，到了一種酸辣的

「好狡的女孩子們的不朽的青春。」

這是她真正的個性，我們照 Roger

Allard 的意見：「我不覺得有將她

的作品列一個表來分析 Poussinette 和

Coco 時期的興趣，我覺得最好放棄這

一些學說，當 Marie Laurencin 描畫一

些諷刺的，惡作劇的時候，並沒有想到

壞的地方，像這樣，我們應該敬重一個

復謹慎的畫家的意見是一點不勉強她的

天才」。

她的有詩意的水仙畫體 Narcissis

日。吐露着一些幾乎是不確定的形成，

但是有一種無限的雅致，吐露着一種漂

渺的幻像，是用一個上面有暈色的畫盤

所畫的。一些灰色的鴿，藍色的天，輕

石上的玫瑰，和一些阿拉伯的分子：這

是 Marie Laurencin 的祕密訣，她對於

一些危險很有把握，在那裏她很可以陷

落到一種所謂「淪落」和「乏味」中，

在那裏曾經陷了一些未能洞悉的人們。

在觀賞過她的作品後，人們不會去冒險

在這樣一種走繩索主義下。

Marval 受 Flandrin 的影響，用

一種稍微相同的色彩，但更為平滑，更

為光澤，一種最通俗的法則。「真的鮮

艷」只是在在一種人為的技巧中使集中的

，光亮的色彩變化；所有的都好似一個

理想的女子，只是一個流行的小肖像而

已。

再者，如 Laurencin 的這種藝術很

近於裝飾圖畫和書報內的插圖。

Hélène Perriat 被一種光耀的，

巧妙的未來派所引誘，Olga Sakaloff,

是諷刺的，Madelaine Luka 充滿了一

八三〇年的鄉村悅耳的歌聲，她們全是

由於一種特種的題材，或是受意像的啓

示，每一個都有她們自己的個性而很專

心的去研究，但是她們中間都很有密切

的關係。

這種藝術的確是很溫柔的，無論是

一種好的或壞的圖影，都是女人誘人的

地方。有一種甜言蜜語的天真，但往往

是假的，一種誘人的質樸，但時常是遊

情的。牠用一種好狡的技術來撫諛人們

對於一種可笑的感覺的小小嗜好。

Irène Lagut 是純潔的，聰明的，

在他稍微冷淡的特質中並不失掉一種溫

和的，艷鮮的色調。Halika 是很會表

情的，並且很有趣味，還有 Valentine

Hugo，她們都是這樣接近超現實派，

允許我們在沒有進到實際範圍以前，先

來講完了這個組合——是我們在夢想中

的圖影——在一種比較確實的有真誠的

價值的園地內。

Valadon 初受 Degas, Lautrec 和

Van Gogh 的影響，這三人也很敬重

Valadon 的根基，由這裏我們又可以得

到一個導火線。

Degas 會說「怪僻的 Maria」，不是

一個質樸的，溫和的人。她不懂「讓與」

和「詭譎」，她很瞭解她的工作，不受

任何的搖動。她畫她所看見的，好似一

些兇惡的老姑娘說她所想的。她不獻給
我們一幕悲觀的生活，但是很情願的，

沒有一點悔恨，在她的藝術內消去了

生活的樂趣。她將事物排在我們的面前

，用一種不怕「衝突」不怕「反對」的

天才，而一點不去減少一些細微的部分

，這是一個激烈的自然主義者，她用一

種很苦痛的憐憫傾向於一些勞苦的老婦

們的變態的線條上，一些可憐的小女孩

們瘦弱的線條上。她的色彩是如此的有

價值，綠和黃色極可贊賞。雖然在暗處

也非常的鮮明，然而總不會埋沒了或是

變化了一張已經很有意義的素描。

她不加憐惜的改變了她的「裸體」

的形態，她用一種線條來分別她的「靜

物」色彩的深淺。她的「直爽」使她有

一種很自由用色彩的嗜好，有時竟是衝

犯的，難看的色彩。「直爽」是她所有

的光榮，也是因此，人們喜歡她。

因為這樣，Adolphe Basler 可以

如此的結論對於她的研究：「Suzanne

Valadon 是保持在生活的畫家的傳統中

。沒有欺騙，沒有裝腔作勢，沒有女人

的媚態，能夠搖動了她作品內酸澀的，

嚴厲的特性。她的天才，她的心，都是

很忠實於她自己的地方，在那裏，她和

她的兒子都是最後的真實插圖畫家，同

樣他們還直接的是印象派最後的承繼者

。」

這末一句話使我想起了一個證據：

在一九〇〇年，Suzanne Valadon 受了

Pont-Aven 學校的「塑形」影響，在一

九一〇年左右，她又很精明的感覺到對

於 Montmartre 派的傾向。而這個深情

的混合就象徵了她的作品。

在這樣一位自然主義者的旁邊，一

點沒有不方便的再提到寫實派的 Maria

Blanchard，和在她之後，或者比較更

重要的 Mariette Lydis。

在上述作家中以色的體積故意要在

日常方式上組成畫面精博的譜曲，有一

些表現的原始主義者使用他的人物在他

們通俗的主要的個性中，在這地方，我

一點沒有覺得是幽默的。

Mariette Lydis 是相反的，她的模

特兒很像西班牙動人的女子，她的手法

是伶巧的幽默的，以致一種文學上的不

良行為，時常引動了初次的情感，總之

Mariette Lydis 最引誘人的是由於一

種無抵的，真誠的野獸性，由於一種放

浪的樸實，她變成爲未成熟的女子和小

年性的畫家。她的畫用擦筆所擦的地方

較日本 Foujita 更爲雄壯更爲肉慾。

並且在她較好的時期內，我們可以說她

是和 Pascin 的 Bergerie 畫相仿。

Valentine Prax 起初的時候，繪畫

內的很多的精力喜歡向一種枯燥的變形

幾乎近於滑稽的一種方向貫注，（使人

憶起了 George 的諷刺的表情主義，但時常意外的顧到一種古典式的題材）。現在是自由的發展了。在一些豐富的構圖上，畫面最近的部分 (Premier plan) 有許多耀目的物件顯露在一種圖案式的背景中。

Genevieve Galibert 也經過了同樣的演進，她起始用一種圖形式的手法來使她的光彩尖銳化而且顯明。這和 Haoul Duty 的畫不是沒有連合的。自從很久以來，由飛機上看的海景和都市的風景是她的特技。在 Camargne 和 Maug 的短期逗留中使她自己發覺了更有材幹。

繼續又來了幾位塑像家，果敢，強壯，在所有的殘忍嚴厲之外，她們都是具有美好的畫家天才，對於一些變化的節調都很有感覺。Cheriane 在一種使人留戀的深情中，充滿了「果決」和「濃厚」，E. Charny 的粗野的，羞

澀的，深沉的手法，很奇怪的和一些溫柔的色彩相連合，不時有一些光彩在顫動着；在色彩的快樂之下衝湧而出。

Reno 知道畫城市的生活以及牠的光明。Odette Des Garets 受了 Cézanne 的豐富的影響，在服從自然之下，並且充滿了暗示，還有 Mela Muter 她的富於色彩的内容 (Etiennas) 不加修飾的，很孤立的被牽制在一種未曾塗過粉的，幾乎是很堅硬的畫布上。

還有兩個例外的，兩個幻感的，奇異的浪漫人物。一個近於 Gerard de Nerval，一個近於 Baudelaire，這是 Hermine David 和 Louise Hervieu。無

疑意的我好似可以將她們排在我方才講過的那兩個大集團內，假如我要這樣做，我相信我是做錯了。這兩位畫家所給與我們的響應的確是他們自家的一種力量，他們反對一些表面的東西，不知道假做，有一種時常是可感動的「真實」

：他們使我們有一種可以做詭計的機會，和一些旁的人一樣。

Hermine David 的心情和某種風景極其相合——心靈狀態：如在節日的氣象中，豪富的同時又帶有煩悶的郊外的一些僻靜地方，如 Majorque 的一些壯觀的，奇異的，人造的建築物。Hermine David 不在純粹是幻想的題材上發揮。她給與我們的一些幻像：起初她要用這幻像來潤飾她自己，的確這是必要的對於她那種天性浪漫的嗜慾，她只要隨着她沉醉於夢想的，青年的，和光明的青春的美學去轉換就可以了。

Louise Hervieu 是被一種內心的不滿所擾擾，只是在想一些不能實現的事體，她每天都得由自己解脫出一種寓意的衝動。所有華麗的渴念，被踐踏的重滯的壯麗賄賂的渴望，和所有充滿了排場，華麗的夢想，Louise Hervieu 都用一種很大的情慾 (Passion) 去維持她

們。她將這些事物都放在她的素描內，在那裏，黑色和白色發出光彩，並且更奇異的發出金和水晶的光。

一種磨練的，輕鬆的紙張，閃射，眩惑在柔順的有趣味的墨炭線條中。她所畫女人的身體是在廣大的暗處，溫和的氣象中的一些顯現的神靈 (Divinités) 和死人一樣。

在一種假設的神祕的繪畫之後 Louise Hervieu 漸漸的沉沒在她的靜寂的夜中和一種白熱的和黑暗的火焰中。爲着使這短短的女畫家統計表完全，我們還該提到 Jeanne Parade 和她的充滿了力量的畫面， Gontcharova, 使 Diaghilew 和西班牙曉得了戲劇上的光輝， Mezerova 和她的佩花的女孩子， Berthe Martinie 和她的壯美的馬，我以後還要講的 Barbara Konstan, Hélène Dufan 和 Elisabeth Chaplain, 她們一些不畏懼的，大胆的去從於事一

些廣大的圖案畫幅和一些象徵的格式冷 淡的作品，還有 Louise Simpson, Hélène Mare, Madeleine Sougez, Radda, Ad Fienne Jouclard, André Joubert, Raym onde Heudebert, Thérèse Débains, Suz

學藝雜誌 第十五卷第四號

漢之雅琴.....	彭仲錄
清史國語解.....	趙振紀
戰時統制政策(續完).....	盧小勳
染料工業在國防上之地位.....	李繼應
流星論.....	王石安
玻璃儀器特種製作法.....	熊庭瑞
煤的分類.....	陳鴻瑞
採用點反應之定性分析(三續).....	顧爾鏗
普通元素化學反應表解(續).....	汪鏡民
圖書館通論(七續).....	呂紹賢

中華學藝雜誌

上海愛麥廣限路四十五號

現代法國雕塑

本刊原有常書鴻君現代法國雕塑一文，因篇幅過長，另印單行本問世，出版時再行奉告。

圖68 胸像

Bourdelle 作↓

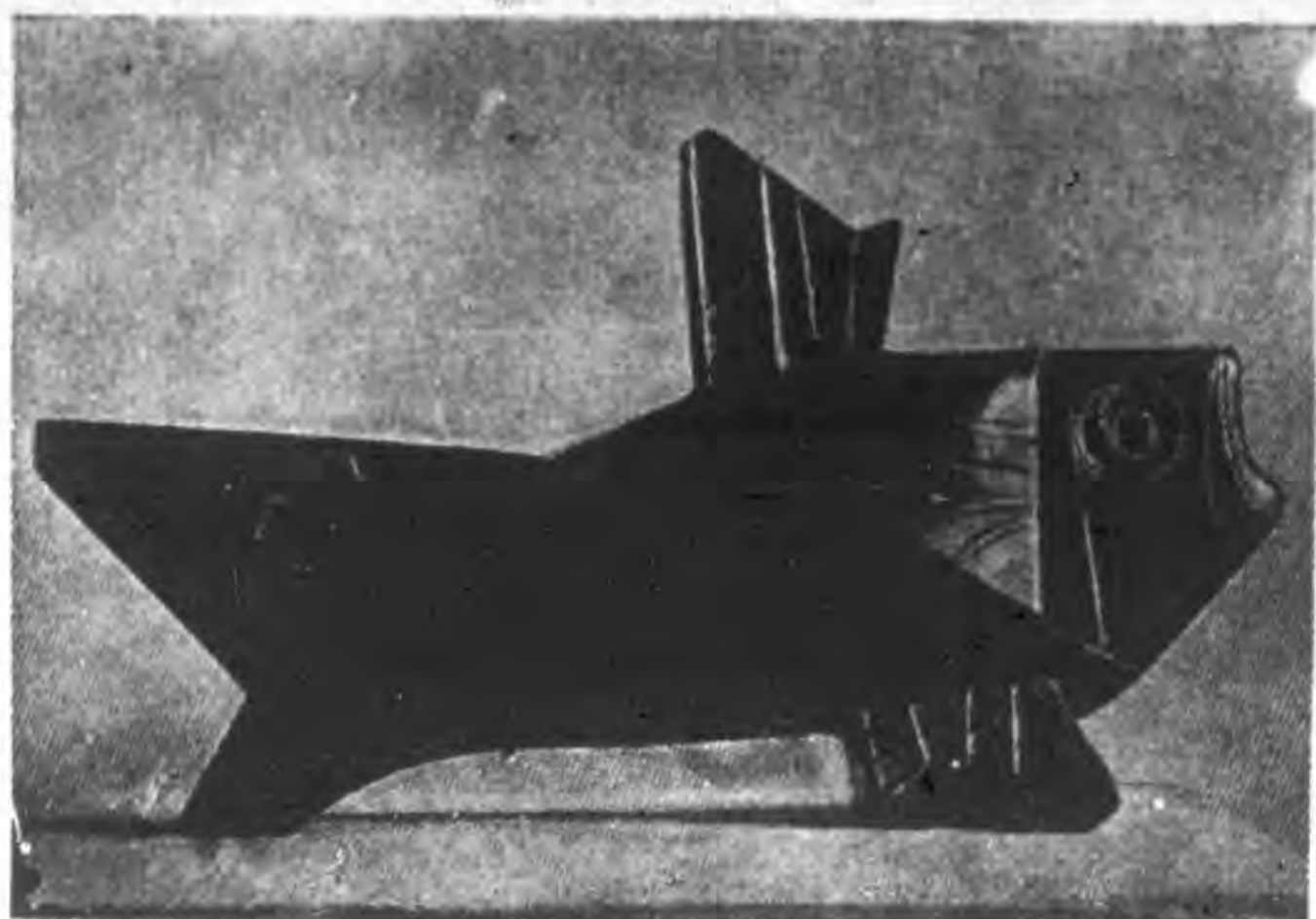


圖69 魚

Czaky 作↑

圖70

人頭

Zadkin 作↑



圖72 巴爾扎克像(頭部)↑

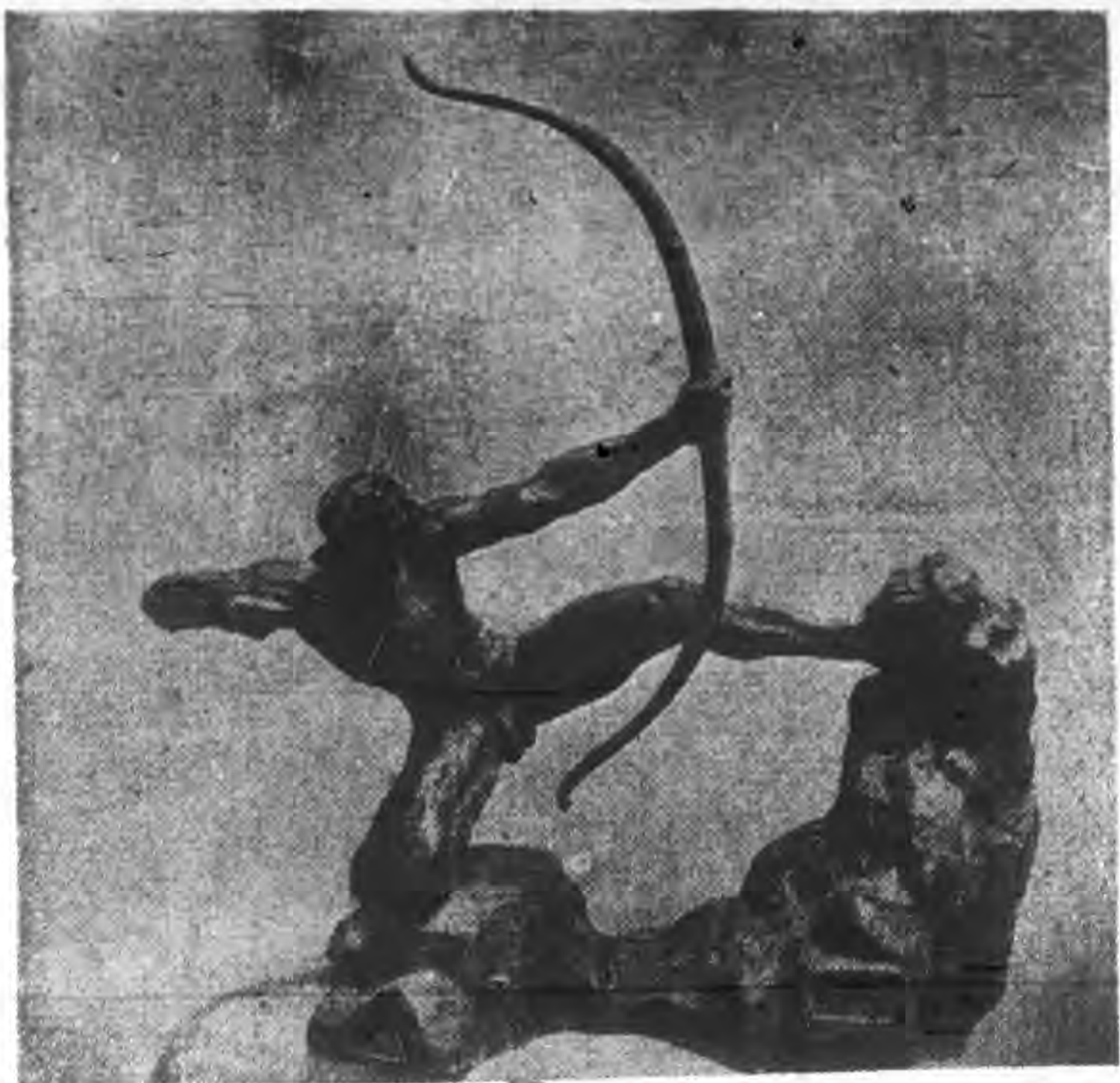
Rodin 作



圖71

頭

Archipenko 作↑



Bourdelle 作



圖74 E.F女士

Despiou 作



圖75 飲馬

Meunier 作



Maillol 作



圖78 放馬

Diederich 作



圖77 女身

Lebnbruck 作



圖 79

戰死紀念碑一部

Poisson 作

圖 80

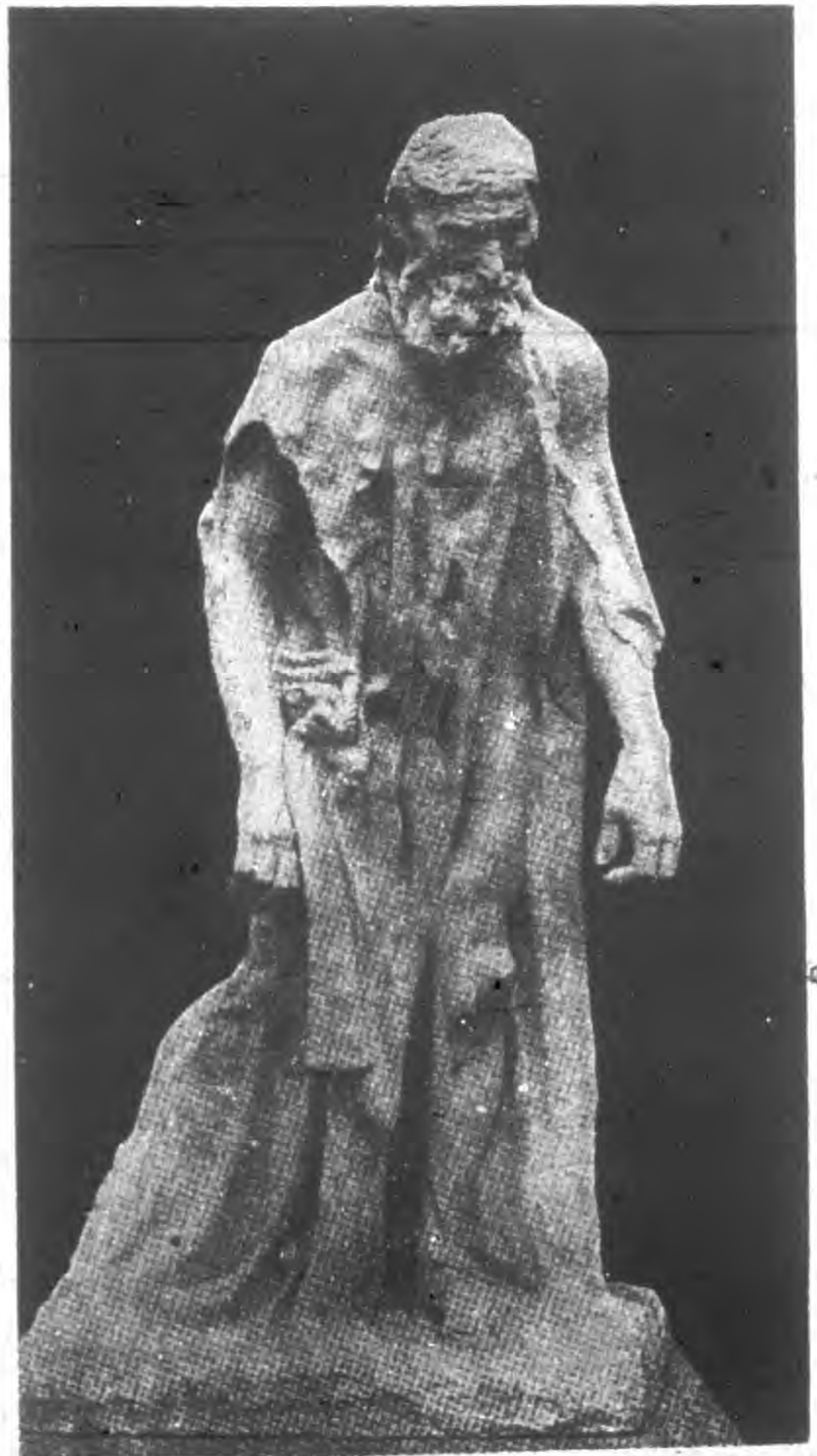
加萊義民之一

Rodin 作



圖 81 勞工胸像

Georges Minne 作



現代那威與丹麥繪畫

Johan H. Langgaard 著
羅 莫 辰 譯

因爲限於篇幅，本文祇說到印象主義後一期的那威藝術一般發展，並略述丹麥藝術。在那威，印象主義有特殊的造就，因它的對於純繪畫價值的情緒，引起驟然而不期待的色彩專長家們的發生。目下，在那威還有好些存活的畫家，而且正在旺盛地生產，他們的出發點，則遠在印象主義之中；這些人自然只算屬於過去；比如，Thorvald Erichsen，細膩的抒情的人才，永遠不會缺少值得提起的表現，尤其關於色彩方面，引起青年們如 Harald Dal, Karl Högberg 等的注意。在提到反印象主義運動（在一九〇七到一九一〇間）以前，先得明白這些情形。可是在某程度之下，那反動早由先見之明的天才芒克（Edvard Munch，圖82）誘導着了。

作於一八八六的，他的青年期的主要作品「病兒」（參看圖82及120頁起）中，Munch 已經不顧當時統治着那威藝術寫實傾向，而決定了某些特質，此後就成爲他個性中的主要色彩，就是：對於無關全局的細節加以蔑棄，結構的集

中與圖案化，筆觸粗澀而且敏感，偏好純粹的色調因而保持靈感的新清，用造型性的原則綜合成絕對個人的表現主義。

Munch 藝術啓示力的強烈，確是從他的主觀與熱情的人生見解轉變而來的。在一八九〇年左右，他似乎被一些人生的基本問題不斷地煩擾著，愛情，疾苦，死亡，全引起他的抒情的意象，而表現的形式往往是象徵的。他作品中如「灰燼」，「聖母」，「生命之舞蹈」等，皆是這一方面的例子。這些靈感對於他的作用非常強，使他不能不在長卷畫的形式之下，將它們綜合起來，彷彿是一篇浩大的生命之詩。這一件銷磨了他四十餘年功夫的工作，至今除了零碎的展覽之外，還看不見它的全體。近幾年來，Munch 的思想漸有轉移，不再完全注重在個人生命，人生悲歡的諸問題上，而注意到宇宙生命的神祕，以及自然界永恆而偉大的力量。他將這種思想結晶在一件偉大的裝飾畫上，它的強勁而恬靜的韻調，頗有古典派的魄力。那作品是奧士洛（Oslo）大學禮堂上的裝飾，用油采畫在布上，完成於一九一五年。它成爲下文要提及的那威牆飾畫的出發點。

當初，Munch 並不被國人所了解，到一九〇七年頃，他才看見大眾的好感傾向於他，承認他是開闢在風格上反寫實主義，而且有絕嚴格的造型觀念的，新的繪畫藝術的，無

可辨難的大師。

倣仗著 Munch 以及印象主義的豐厚的勢力，一大批那畫家全跑到巴黎進了 Henri Matisse 的畫室，到一九一四年頃，他們在裏邊組成團體。最引動他們的是 Matisse 在色彩方面的經驗。Matisse 的教訓，擴大他們對於色彩主義 (Colorisme) 的觀念，使他們明白重要的並不是色彩本身的粹，而是在畫布上的結構與設色的經濟。這些藝術家，到今日對於 Matisse 還不斷地頌揚著，他們以為他是能夠在學生身上激發個人的成分的理想的教授。在 Matisse 的畫室裏住了一時期以後，他們有了充分的預備，回去利用那威藝術命運上重大的事件，一九一四的那威藝術回顧大展覽會，獻了身手。

這次大展覽會之後，我們證明那威藝術上的國家觀念，有顯著的發長。而在 Henrik Sorensen 的作品上，尤為顯著，他要想將他在巴黎所得的專門技術，服役於那威藝術與那威精神對於自然的最好的表現，他的作品中的造型性的韻律就是由此而來，例如作一九〇七至一九二五年的「地獄」，那是現代那威藝術上的重要作品之一，它提示那威的松林的特性，為法國藝術所不及。Sorensen 作品，和 Munch 的作品一樣，在它們良好的創造中，顯示出那威藝術的某種

羅曼的趨向，而除了間或之外，它絕不感性趣於純粹造型的問題。Sorensen 在作品中表達出對於人生痛苦的同情，對於戰爭的厭惡，竭力宣傳著。這種對於巴黎畫派的純形式主義的反動，由 Sorensen 出發，到一九二〇頃，在青年畫家們如 Hugo Louis Mohr 以及 Joronn Lijte 身上，更為顯著了，結果使藝術養成了傾向於社會的趣味，反映在最後進的，一九三〇年頃才開始活動的作家如 Willi Midelfort 以及 Reidar Aulie 等人身上。

Jean Heiberg 用了不凡的把握，實施著 Matisse 的建設的色彩主義 (Colorisme Constructif)，在從那威的生活或自然界採取下來的題材上。可是，重又在巴黎居了幾年之後，Jean Heiberg 專心研究漸漸偏重於造型的問題，在結構上找求空間的表現，甚至於數學的計算畫的面積上的各種關係。這些較量使他拘束到某種程度，以至色調顯出冷落而不開展了。

Heiberg 在小規範的畫布上所得到巨大構築的意義，實在開了那威裝飾畫的路子。Axel Revold, Per Krogh (圖 83) 以及稍晚的 Alf Rolfsen，全是那個運動中的拓荒者。他們各人皆產出了許多裝飾畫，面積全很大的，用的是壁畫 (Fresque) 的技術，大多在一九二〇年作於奧士洛，他們知道

遷就建築上的需要，無論在畫的技術上，布局上，以及形式的觀念上。這些作品已經超過簡單的裝飾作用，而將繪畫與建築冶成一爐，具備著真正的大建築物的氣質，而態度則隨各人的個性而殊異。可以算作他們態度中的特點者，恐怕就是要想將裝飾的意識形態與建築範圍內所規定的條件想熔合的一種企圖。因此他們的想像能與 Støer 在同一精神上展開，而且無論是理論上，實際上，他們的成績可以說是那威的表現主義的最重要的收穫。全仗他們，那威畫派得以挽回，墮育並且實現了一種真正現代精神的巨大圖畫的優先權。

就全體而論，印象主義以後的那威藝術，顯示出利用色彩的豐富表現的志向，這志向幸運地被實現了，大部分倚靠那威畫派所受的法國野獸畫派的刺戟。在這個時期，我們亦就可以看出那威藝術真正的自動性及其偉大的統一，雖然人才紛紛，派別趨歧。這情形，應當歸功於藝術家們放棄一味隨從外國畫派的態度，而終於執着了民族的情緒，創造成托根於那威的大自然與那威的心靈中的一種藝術。我們覺得那威的新畫派，是有遼闊的前程的，倘我們想到那威美術學校出來的，那些充滿着希望的青年，尤其是從一九二五年，Axel Revold 任了教授以後。

然而因要征服最後的個性與自主，那威的畫派不應當被

認為閉關自守的。在 Revold 與其生徒之間，有一輩中介的人物，由於他們與理論家如 André Lhote 等的聯系而論，彷彿是開門接受外國的印痕而預備利用外來的影響。這一輩人中典型的代表，可以指出 Henrik Finne, 與 Ridley Bor chrevink。Aage Størstein 顯示出對於立體主義的影響的同化。至於現代德國藝術理論家們，似乎魅惑著 Revold 的最年青的生徒們。



正與那威畫家之在大自然中找尋靈感相反，丹麥的畫家們在本國找到現成的正統派的路線，作為他們的出發點。因此丹麥藝術的教條給我們一種與那威完全異樣的印象。從畫家 Edward Weie, Harald Gersing 以及 Sgurd Siwane 等人身，丹麥的繪畫很明白地顯示出趨向於暗示與有機的作風，並且那是前一代的兩位畫家 Paul Christensen 與 Lars von Stevns 的色采造型主義的自然而然的發展。可是這個繪畫運動，受到法國野獸派的強烈的刺激，因丹麥畫家們在一九〇七——一九一〇之間與該派有所接觸。最顯著的是他們的理論運動對於丹麥畫家們的誘引，因早在那威畫家以前，這些理論已經覺得被 Picasso 的立體主義所牽引了。到一九一〇——一九一一左右，Olaf Rude 與 Wilhelm Lunds



圖82 病兒

Edvard Munch



圖83 酒廳

Per Krogh 作

哥本哈根，真的就接受了立體派的基本的痕跡。稍後，他們皆各以不同秉賦，完全獨立地演變到一種不再十分抽象的形式上去。而最有趣味的近代丹麥藝術理論家，恐怕要算 George

Karobsen。在青年人才之中，也得出指 Jens Sndergaard,

因為他的具有不凡的特性的風景畫，他是佔領著另一地位的

。顯然獨立於這堅實優雅的丹麥繪畫的背景上，我們可以認

出 J. F. Willumsen 的側影。他的設色的效果往往是反乎

常理的，而畫題往往大胆有把握，他是代表著熱情與不安的

戲劇的意義。直到最近，年紀已經七十，他仍然是丹麥藝術

界有力的激刺者。在這關係之下，他的地位很可以與 Munch

之於那威藝術相比較。

◎

◎

◎



圖81 比加索作

現代瑞典繪畫

Carl Gune 著
羅莫辰 譯

一八九〇年以前，瑞典的繪畫幾乎可以說是沒有的，那些初民藝術當然是例外，它們在最初期已經顯示著十分明白的民族特色，尤其是在銅器時代與中世紀。

自從十六世紀初年的改造運動以來，一逕作為主要成分的宗教靈感，絕跡於藝術的領域了，於是肖像與裝飾畫開始宰治了繪畫藝術。那時期的最重要的大師，差不多全是從國外召來的，德國人與荷蘭人。十八世紀，良好畫家們確乎是瑞典本國人，可是他們一切格式與觀念全是外國的，不是法國就是英國。個性很強的例外，果然是有，比如 Pilo 與 Ericas Martin，可是一直須得等到一八八〇年，「藝人協社」在 Zorn, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Le Prince Eugène, Eugen Jansson, Karl Nordström 等大師領導之下產生

以後，我們才能談到真正的瑞典國粹畫派。研究這件事實，得明白歐洲當時在文學藝術上的國粹運動的關係。於是瑞典的自然界成立靈感的來源；而一種辛辣的，充滿著北歐感傷性的畫風，突然喚起了瑞典藝術的國粹意識。這藝術對於一切平民活動的表示發生一種興趣，誠為希見之現象。光輝時期過去，按照定律似地，接著就來了一時期的倦怠；二十世紀開初的十年間，完全就在弛懈中過去了。其中可也有例外，比方個性卓特的藝術家 Sager-Nelson, Agnelli 以及 Isakson 等，同時全是次一期的新藝術的開山祖。可是這些畫家全是孤獨的人，並不在潮流中扮演什麼角色。一九〇九年，有一件瑞典現代藝術中值得提起大事。那是一個差不多全在法國學成的藝術家的團體，在斯篤克哈姆 (Stockholm)

組織的展覽會。國粹的風景在畫一八九〇年左近，已經達到最好的境界與最高的藝術價值。新進的藝人們猶豫於去捨之間，他們不能決定還是不由自主地追蹤前人呢，或者另闢一條新路。於是巴黎又變成後起藝術的策源地，正與二十年之前一樣。瑞典的藝人們所尋求的大師，也和那威，丹麥以及德國的藝人們沒有分別，就是 Henri Matisse。他們受之於 Matisse 的理想，正與以前在本國時的理想相反。他們的作品不再是抒情的繪畫，表現着北歐的夜，用深藍的色調，而是完全屏斥羅曼的，昏夜的夢幻，而追求理智光明，圖案的韻律，白畫的色澤的豐富輝煥的調音與開放。

首先得提出的姓名是 Leander Engström 與 Gösta Sandels，兩位早死的藝術家，一個只活了四十一歲，另一個三十二，然而他們却皆已創作是完全成熟的作品。

Leander Engström 早年就放棄了法國的藝術的學習，自己用北瑞典風物作題材，發展着個人的風格（例如他的作品 Laponie）。在他的畫中所顯示的雄勁的羅曼主義上，前一個世紀末葉的瑞典國粹畫，復活在新的形態之下了。他的強勁的形式，可以說是鐵鑄成的，有時如波濤起伏，有時稜角翹然，像鐘乳石一般地尖銳刺人，呈顯着大山嶺的奇特，然

是有魄力的表現。他的色采具有山間的冰凍的湖泊的海青色

粗野的壯觀，或者作秋日的山林植物的橙色或黃色的葉子。Sandels，比 Engström 更熱情的一個羅曼主義者，在他的光明或黝黑可怕的幻覺裏，提示着瑞典西岸面影。他也是一位色采方面的大師，他的作風初時受 Van Gogh 與 Munch 的影響，到臨歿以前，漸漸轉變為紀念碑式的甯靜，具有十足的北歐的情操高貴的色調，因此可以說是到了疏化的境界。Grünewald 是瑞典最著名的一位現代派 (Moderniste)，他的熱情的光與色的抒寫，就是瑞典羣衆加以「現代藝術」的稱號的原因。他的裝飾畫的美才，是表現在壁畫以及為數不小的劇院點綴上。

在一九〇九年的人物中，尚有一批後來組織了「Fala-ingen」社的人們，應當提出的有：Sverid Hjertan-Grönwald, Birger Simonson, Arthur Percy 以及 Einar Jolin。與他們並輩的，還有 Nils Von Dardel, Erik Faugstedt, Ewald Dahlskog, Bertel Nordström, 以及 Edvin Ollers 等。

上述畫家們多半在當時公共的路線上發展。他們始終忠實於青年時的理想，即使在小節上有點修改。像前一輩藝人們似地回國以後態度根本改變的事情，這一次却沒有發生。到了較晚的一輩畫家，才開闢了一種新的更富於國粹色采的藝術。他們多半是些無師自通的朋友，簡單地自己形成

自己，沒有經過正統的學習。初期的他們的作品，儘是些斯篤克哈姆近郊的簡樸的描寫，被牽動於強烈的羅曼情操，或者受到 Ernst Josephson（最後一個時期）的影響而成爲溫柔的抒情，並且也受到瑞典民間歌謠以及某些羅曼派詩人們的影響。這是一種純粹的瑞典藝術，它施展在薄弱拙訥的形式之下，可是十分強有力，因了它的善感性的表現。

上述運動的第一期，以下列諸人的作品爲代表：Gideon Börge, Eric Hallström, Axel Nilsson, Fritiof Schultdt 與 Gunnar Svenon. 在一九一四到一九一八，歐洲大戰的時期，他與國外藝術的關係完全斷絕，孤立地在瑞典工作，並且告白出與表現主義遠離的趨勢。

稍後，這些藝人各自形成在不同的外邦影響之下，可是受到巴黎的影響却並不大，比方意大利初民藝術的影響就更強一些。作爲他們的通同的特性的，就是反對純形式與裝飾的藝術，企圖達到能顯露他們的情操的一種緊張的表現。這本是一八八〇年的國粹畫的理想，它改變了外形與色采，復活起來了。他們憎棄雅馴，故意加上一些笨重的成分，或者他們允許感傷主義的表白與重實緊張的設色，去統治形式，以至有時呈發生某種寬弛的效果。

在同一理想之下，尚有些別的藝術家在努力着：Vera

Nilsson, Martin Aberg, Bertel No rdsåm 以及 Sven Erikson。這色采羅曼主義的青年畫派中，一大部分的人物組成了一個社團，題名爲「色采與形式」。

Johan Johanson 和 Johansson-Thor, 是斯格尼 (Scanie) 繪畫的代表者，斯格尼是瑞典最南部的一省，藝術的興趣在那邊比在瑞典任何處更濃厚，而那裏的爲數甚衆的畫家，在與瑞典其他畫派相當地隔絕的情形之下，生活著工作著。

戰後來到巴黎，而成形於現代寫實主義的影響之下的瑞典藝術家們之中，應得提起：Olle Sköld, Ellis Wallin 以及 Eric Dethow。

第一個受到立體派影響的藝術家是 Gösta Adrian Nilsson。最近的新造型主義與超寫實主義的潮流，是由「Hälsingstadsruppen」畫社代表著。

一位站在繪畫與雕刻之間藝人 Ossian Elgström, 是 Vikings (古代北歐海盜) 生活的描寫者。最後值得提到的有 Carl Kylberg, 孤立的藝術家，特獨的色采抒情者，他們色采開放在現代瑞典罕見的細膩與豐茂的情形之下。

此外在許多特性不十分顯著，北歐氣味不十分濃重的作品中，也有許多親切別致的藝術，以及有趣的傾向，具備著即在目前的巨大的革新的希望，此地不能詳細分析了。



表現主義在比利時

孫福熙

比利時的表現主義，有光榮的歷史可記，因為在生產表現主義的名字以前，已經有三位大師，在理論與技術上是反對印象主義，被後來的表現主義者認為真正的先導的：

國中部一個小村名拉山 (Laethem-Saint-Martin) 的地方，自然的孕育一個新時代，青年畫家，雕刻家，詩人，匠人，共同努力，造成拉山特殊的精神。

James Ensor

開始有彫刻家

Jacob Smits

Georges Minne(參

Laermans 的

Valerius de Saed

的鄉野的民情風物

eleer, Gustave V

深沈宗教與英雄殉

an de Woestyne

等(圖89)。



以及 Albert Serv

等(圖89)。

圖85 管燈人

James Ensor 作

大概因為拉山

這三者都是與印象主義相反的。(圖89)。以後，在比

平原廣大，林木秀美的緣故，使人體念安靜生活，因而沈思

人生意義，引入宗教的奧秘，回復比國前代名畫家的宗教題材。

一、Menne 的彫刻與炭畫，有的是聖母哭耶穌，有的是民間母親緊抱小孩在懷中，一切作品都是外靜內熱，最樸樸最直接的表現強烈的精神。

二、Saedeleer 專畫風景，不畫人像，他放棄印象派所重視的光，注其全力於比國鄉村景色的特點，以精密的觀察混入勇敢的變化中，使人感覺自然的偉大。

三、Woestyne 是專畫肖像的了，他雖受他人的影響很多，但他仍然不失拉山派的特點。他復興原始的文化，作為繪畫取景的材料，而畫中的人物，實在是他的理想所創造，宗教上的人物畫，都以日常生活的鄉下人的表情，用一樣無知的眼光來考慮人世。

四、Servaes 已是第二時期的表現主義者了。只有他忠於拉山，沒有被大戰的猛獸所驅逐，他深信宗教，但開始即無意於拉山第一期先輩的神祕主義的了。他在戰前即以宗教的信心創造粗野而殘缺的人物，圖86十字架可以作為代表。

與 Woestyne 同一時代，但為拉山表現派第二時期者，尚有三人。他們實在為表現主義繪畫奠基，但時間較後，已經是在大戰將完的時候了。他們因大戰之故，逃往荷蘭及英

圖86 十字架

Albert Servaes 作



國，受到他國的影響，尤其是德國表現主義者 Compendank 及法國 Le Fauconnier，他們雖然反對外來的影響，而俄國畫家 Chagall 彫刻家 Zadkin (圖70)，意大利 Modigliani (圖40) 及非洲黑人彫刻東方的繪畫都是願意接受的。現在將三人作品略述如下：

Constant Permeke 的繪畫表現人類在陰暗中的鬥爭，實際上是對於人生的一種悲切，人類命運的疑慮，以及追隨在各人腳後的恐怖的幻覺。

Gustave de Smet 的肖像與風景靜物表示學術的意味，避免一切不和諧，減去當時光暗氣象的急驟。他與 Permeke 一樣的不服從自然，但有別的意義，他比較的能以悲感的人生融化成美滿的畫幅。

Frits Van den Berghe 於戰後初年，幫助表現主義的成功，但不久就脫離，與 Smet 一樣。但不像 Smet 的回復到傳統上去，他漸漸造成一種比利時的超現實主義，與前輩 James Ensor 或德國 Paul Klee 及 Max Ernst 都不同。他激起二十世紀的幻想，科學與心理分析的無神論在道德上的憂慮。他不畫宗教的人物，代以自然的情感：枯樹，危巖，止水，鳴蟲，人屍的臟腑昭示月光之下，使人見而驚駭。

這三人以外，我們還要一提 Edgard Tytgat 的名字。他表現日常所見所憶與所幻想的事物，其親切與敏感為不可及。圖87「布爾喬亞之夜」可見一斑。

此外尚有 Brusselmans, Daeye 及所謂後期表現主義者多人，這篇短文中不及記述。常書鴻君有一篇長文，因出版單行本之故，未得在本刊發表，這裏只是先作簡略的介紹而已。

以上所述表現主義作家，均在年富力強時期，其前程未可限量。他們有個一共同的态度，就是注目於人類的陰暗而



圖87 布爾喬亞之夜

Edgard Tytgat 作

不幸的摺皺處，用畫筆來洗刷出來，不但不用所謂「幽默」來戲弄，來拆科打諢，卻用熱烈的同情來提醒這不幸的同胞與全世界人類的注意。

圖88

小販（藏比國博物館）

Léon Frederic 作



圖89 死

比國 E. Laeremans 作



現代芬蘭繪畫

Z. G. FAHRI 著
羅莫辰 譯

現代芬蘭藝術上印著一個繁複的衝突的痕跡，一邊是外

來的國際間的影響，尤其是從法國藝術而來的；另一邊是因社會與政治的激刺而興奮著的國粹主義的傾向。上述諸傾向的勢力使芬蘭藝術遠離了北歐藝術的一段形式。直到一九一七年為止的俄國牢治，使芬蘭人變成民族主義者，同時又是世界主義者，這種精神狀態在該時期著名藝術家的作品中，找到了一種平衡。早期的現代畫家，多半出身上層社會，深具著有修養的意志力，創造了一種平民藝術，其中有民族神話的分成。這種喻意的藝術，在親切近人的 (E. Jännefelt) 或裝飾化的 (在 Paul Gauguin 的 Pretahitien 作風中) 的風景畫方面找到補助。

與西方 (指那威，瑞典——譯者) 藝術的關係，由一個名為 “Septem” 的社團繼續著，其領袖人物，是智慧能力強堅的畫家 Magnus Enckell。 “Septem” 社將 Bonnard 與 Rouss 的後期印象主義導入芬蘭時，斯堪地那維亞半島上的藝術家們已經投倒在 Matisse 的教訓之下。說起 “Septem” 與芬蘭

藝術界的一般情形時，我們不應當抹殺了一位盎格魯比利時



圖 91 男像 Magnus Enckell 作

(Anglo-Belge) 的畫家 A. W. Finch 所演的重要角色。他

因爲了不得的謙遜，那也許就是他的高尚的人格的一種特色，不願意到西歐方面去拾取月桂冠，雖然他的新印象派的堅實而富於靈感的作品，頗有得到桂冠的希望。

同時，來自民間的，一輩

新進的藝人，出現於舞台上而取得了一種新藝術權利。其中先驅者是一位無師自通的 *Juho Rissanen*

此人少年時已經畫成一組大幅水彩畫，他在那裏邊，他用樸質直接的表示法，將芬蘭的心靈與罕見的紀念碑式的美質接起來了，此後他漸漸傾向法國影響，而轉變成國際性的作風上去。自一九一〇以來在 *Rissanen* 少年期的作品中找尋結果的那些藝術家，其實是在尋求個性與作風

，他們表現的態度，是一種寫實的表現主義，它的根源，很清楚地，在國粹的秉性中，同時直覺的地表白了民族的隱秘的力。

這一種粗重的，人間味的，幻覺的表現主義，大部分是出身於工人階級的畫家的作品，他們還帶有一半的農民氣息，同時正在轉變成無產階級。在這點上說得最透徹的是那威

批評家 *Jens Thuis*，他說畫



圖92 芬蘭的鄉下女子

Juho Rissanen 作

家 *Tyko Sallinen*，破天荒地，在藝術史上將『無產階級精神與藝術』(Le Proletarisme et l'art) 結合起來。可是他的大幅作品中 *Sallinen* 將芬蘭人民靈魂上的主要情態揭露出來了，比如對於宗教的神往，粗暴的酗酒，沈鬱的脾氣等。他的風景畫是置妍麗 (Pitoresque) 於不顧的，因此能一意將力量集中在壯健的造型，以及含蓄的色采韻律的綜合之下。

除開 *Sallinen*，以及雕刻

家 *Vaino Aaltonen* (他的莊嚴的紅色或黑色花崗岩的雕刻品，將古典主義的平衡，或巴洛克雅典式 (Baroque-hellenistique) 的動態，與現代精神合而爲一) 以外，還有 *Marcus*

Collin，神經質的表現主義者，形式常甚峭峻，色采往往暗澀，又 Hannes Austerle 是木版浮刻的大師，充滿着談諧的做作。在上述的男子的營陣裏，却有一位娘子軍的 Helene Schjerfbeck，她年齡雖已不小，因設色的細膩與外形之絕端簡化，可說達到現代藝術纖巧表現的最高點。在上述的莊重甚至嚴肅的藝術中，Emma Mylly 的輝煌的着色，却引入一種國外情調的可驚的焰火 (Fenpartitice) 的表現。導誘着藝術家 Alvas Cawén 以及 Ragnar Ekund 到立體主義的傾向上去的完全是另一作風上的野心。這種傾向他們用作支柱藉以實現一種解放的構作，而這種構作實際毫不離開芬蘭藝術特殊性的寫實的幻覺。現代抽象的藝術，以大部分的藝術上的主義，在芬蘭找到代表人物，却是一件奇異而且有意義的事實。一部分的原因，可以用歐洲大戰時芬蘭不自主地被隔離了，這隔離，使許多強有力的藝人，只能限於向民族靈魂深入，而成爲近數十年來芬蘭藝術的主要成分。再，社會的精神，是其中的保守者，對藝術的發展，有很大的影響，這也不能不加注意的。在藝術家之中，雕刻家 Aalt Oja 是這種精神中的，差不多是唯一的例外，因他的幾幅繪畫，皆宜露着前衛主義。

x x x x x

一九三六年最近出版的圖案畫

應用圖案畫

內容——花樣新翻 幅幅不同

材料——參合錯綜 窮

總計一千六百餘圖

人物五五〇圖——動物四五〇圖——植物二六〇圖——建築風景一一〇圖——科學機械七六圖——其他一八〇圖

用上等米色

道林紙精印

洋 巨冊

從前原價二元五角

現在改售 **實價大洋一元二角五分**

上海四馬路 **大眾書局發行**



畫論

馬蒂斯著
陳士文譯

這篇東西第一次在 *La Grande Revue* 上發表，一九〇八年十二月二十五日出版，題目叫作 *Notes d'un Peintre*。當時野獸派運動剛開始，攻擊野獸派的人非常多，馬蒂斯是野獸派的代表人物，他的言論自然是一班人攻擊的好資料。現在野獸派運動已成過去，野獸派的價值無可否認，這篇東西成爲歷史上重要的言論，也成爲理論上重要的學說了。

我在各方面所追求的是表現，有時別人給我一種切實的技術，很顯明的限制着我的願望，而且也不能超出畫面上所能有的純粹視覺的滿足。但是一位畫家的思想，不應該在他的方法之外去考察，因爲思想的價值，要看他怎樣去運用，思想越深刻，他的方法越完全，我不能區別我在生活上所有的情感和我在作品上所表白的方式。

在我所謂表現，並不顯露在臉孔上或由一種動作確定的

情感裏，它是在我畫的所有的部位上；身段佔據的地方，周圍的空白以及面積的各部分，到處都有表現。構圖是用圖案格式安排各種不同分子的藝術。畫家安排這種分子是爲解釋他的情感，一張畫，每一部分都要看得清楚，而且重要的次要的，都要各得其分。在畫上沒有用的東西，也就是有害的，一件作品，要包含整體的調和，所有無用的細節，在觀衆的精神裏，要佔去另一重要的地位。

我們有兩種方法，解釋所有的東西：一種是粗暴地表示出來，另一種用藝術的手腕喚起它。我們要達到更美更偉大的境地。對於逐步再現的動作須得遠遠離開。我們看一件埃及雕像，好像很生硬，然而我們覺得在他能動的身體上看，雖然生硬，還是生動的。希臘的古雕刻是靜謐的，也有同樣情形：那位投盤者正要束身擲出去時倘若他的姿勢在最勉強最不固定的地位中，至少雕刻家再得縮少一個，求其均衡

重喚起繼續下去的意念。動作的本身是不固定的，它和一件小雕像一樣，不包含一些繼續的東西，藝術家止在瞬間內能表現繼續的，除非他有全部行為的意識。

我要畫的物件或人體的特性，必須明白表示出來，爲了達到這目的，我研究一種極其緊湊的手法：比如我記一黑點在一張白紙上，這黑點與我所放的白紙一樣遠，那一點永遠可以看得清楚，但是在這點的旁邊，添上另一點，再是第三點，就要模糊起來了。爲了保持它的色價，我應該把它放大，並陸續在白紙上加上另外的點。

一張白地的畫布上，我散上藍的，綠的，紅的色感，同時我加上筆觸去，那以前我放的筆觸就要失其效力了。我畫過一張室內，在我的前面有面鏡子給我一種非常鮮紅的感覺，我把我所滿意的紅放上去，這紅與白的畫布中間就建立了一種關係，一種綠的旁邊，我放上一種黃的，這綠或黃與白的畫布中間，也要起了許多使我滿意的關係。但是這許多不同的色調自會互相減少，我應該用各種不同的線條，使它均衡，不使它互相破壞，爲了這個，我在我的意念中，立下一種定則：在色調中所起的某種關係，是維持色調，不是拆毀色調。再者一種新的顏色的組合，要繼承第一着並要給全體以再現。當我不斷的修正以後，好像以紅代綠是非常優越的

，於是我被迫着要調換畫面，就是因爲這樣。大家都說我的畫面完全改變了。這並不是我不會準確地抄臨自然，我不得不藉此而服從畫上的精神，我在一切色調中所發見的關係，應該有一種色彩鮮明的組合和一種相似的調和用到一種音樂化的構圖上去。

畫家表白自己最好的方法，就是那些最簡單的方法。倘若畫家懼怕平庸的東西，他就免不了用一種異特的素描，奇怪的顏色，表現一種異常的外表。畫家的方法，幾乎一定要在他的氣質（Temperament）上引導出來。他也應該有這種精神的單純化，使他相信他所畫的止是他所見的。我很愛Charlin這句話：「我放上顏色直到相似爲止」。另外一句Cezanne的話：「我要畫意像」。Bodin說：「臨摹自然」。Vincl說：「知道臨摹即知道畫畫」。那些存心創造格式並有意離開自然的人都在真理的側旁。一位藝術家應該知道，當他議論時，他的畫是人爲的，可是當他畫畫時，他應該有這種臨摹自然的情感，同樣當他離開自然時，他應該留住這種確信。畫畫不過使自然更臻完美罷了。

DE GEORGES ROUAULT



圖 93

Rouault 作



現代藝術理論

田有

藝術者造型造色造聲造境之事，用將寄托作者之感情吸引觀者之感情，使其移入共鳴而不自知者也。是故欲讀藝術，必直接讀乎所造之型，所造之色，所造之聲，所造之境；方能知其感情何以移入，方能知如何以感情移入；而後方能得其真義，而後方能用其真義焉。

時代者，如行路之我，已走之路為過去，未走之路為將來，正踏之境為現代，環視之境為近代，現代乃近代之所托出，近代乃古代之所托出，古代乃上古之所托出；層層相因，有不可分，故欲知近代當從古代起，欲讀近代藝術當從古代藝術讀起。

人之于物也，情生于欲，欲達則喜，喜後而藝術生；欲不達則悲，悲後而藝術生。西班牙冰河時之獵人，對其所獲之野牛，歡喜贊嘆，出而欣賞，歸而回憶，人類勝利，其樂可知。埃及位於太陽直射之下，廣闊平原之上，直立之棕櫚，廣遠之河流，偉大之懸瀑，富饒之沃野，其環境，廣遠崇高，人生其間，不禁驚訝敬畏，而生崇拜之心。亞西里亞遊牧民族往來于偉大無邊之廣原，接觸于人與獸間，其到處勝利之蹟，與野獸搏戰之狀，不禁得意揚揚自喜自贊。希臘民族，由中亞細亞移居而來，半島上風景奇麗，已足歡喜贊歎，而男

人裸體競技，女人菲薄衣著，在在皆使人體與自然比美，其欣幸更可知矣。羅馬承希臘之後，長征海外，士慕希臘文明，遠欲略奪之富有，充夫享受之心，拙夫創造餘時，人類苦悶，而模倣生焉。中世而後，人類疲于戰爭，有求其永樂之欲，而宗教以興；宗教興而人類愈入苦悶。黑暗時代而後，人們有念于自然之可愛，有悟于宗教之壓迫而文藝復興。文藝復興而後，一切發明，思想漸趨繁複，精神又漸疲于應付，而求適心生，單純以倡。是故冰河時代之藝術，贊美自然；埃及之藝術，崇拜自然歌頌神聖；亞西里亞藝術，歌頌遊獵之功；

希臘藝術，則又歌頌自然；羅馬藝術，可示其王之富；中世藝術，歌頌宗教而寄崇高；米克浪藝術，歌頌以前藝術與宗教。印象派而後，雕刻則羅丹取自然之通性而歌頌自然；羅丹而後，乃趨入造型，造型者造適于眼之型也。布代爾以羅丹，中世紀，希臘，亞西里亞，埃及之結構而造建錫化壯偉之型；馬羅以羅丹，米克浪，希臘肉感而造其肉體富麗之型；代斯秘俄又以羅丹中世紀埃及之建造（結構）與肉感，而造單純化之型；倍納爾則又以文西希臘中國之綫條美，而造通體疏適之型；崩崩則又以埃及之結構（建造），希臘之肉感，東方之綫條美而造歌頌自然之型焉。繪畫方面，印象派運用光學與藝術之通性而歌頌自然，塞尚起乃取印象派原理，亞西里亞與埃及之結構（建造），中國山水皴法而造型。哥訶又取印象派之原理，希臘之美，中國山水之皴法而造型。哥

更則取希臘，文西與中國之綫條美與印象派之原理而造型；馬蒂斯則又取印象派之原理，冰河時代之野牛綫，中國之山水綫，中國之運色而造型。比加索乃又取希臘之肉感，埃及之結構（建造），中國之氣韻，古典之色彩而造型焉。則將來又將有以運色之法而為形，同時又以造型之法而運色之型，又必將有似無形無綫而却有形有綫，與另種構思巧妙而專使人感覺迴旋留念之型焉。有繪畫雕刻之使人感覺迴旋留念，則似又必有將整個環境之使人迴旋留念焉。中國藝術，西人謂為另一天地之藝術，劈手先從造型起，八卦太極圖純造型也，象形字，草書，楷書，金石圖章，六法繪畫，山水，皆純造型也。宋院體而後，乃象生，元以後造型乃止；滿清而後，洋畫傳入，乃入于模倣時代；迨乎近代更繁複矣；現代而後始有覺焉。

中國之藝術，由出世而入世，古代恬靜動人，近代則繁複細膩；古代藝術超乎世界一切，近代藝術後乎世界一切。西洋藝術，則埃及之藝術偉大，亞西里亞之藝術雄壯，希臘之藝術熱情，至羅馬而一降；中世紀藝術崇高，米克浪之藝術壯麗而偉大，至十七八世紀趨入繁複，與中國之近代無異。羅丹藝術熱情，羅丹塞尚而後，則有令人知其美而不知其所以美者，令人愛而不知其所以可愛者，則將來又必趨于入入其境而不自知其所以然而愛，所以然而慕，所以然而留念不忍去之型焉。欲知其所以能令人留念不忍去，如何造型而可令人留念不忍去？斯非一言可盡，敢將拙見所綜歷代藝術通性，與人類之于自然而生之感情，所得之「我的美學」奉諸大方而望正焉。（此一問題，歷來皆以整個事實證明一境，如偉大，雄壯，熱情，悲壯，富麗……以及種種形容辭，皆以綜合一境之感，而證明另一境之感

者也；似是而非，似非而是，故試從實際着手爲論，苟能留此稍久，一一推實證明，就海內明教焉。）

一、情感與生存

物之生也，求其存；求其存者求其繼續有也，求其繼續有必須繼續佔有，有繼續佔有方能生，方能永久存焉。故欲永久存者，必須有可以佔有有可以佔有，以供滋養與有以供妨害也。無滋養則不能生，不能生則內耗，內耗則不能存；有妨害則外耗，外耗則亦不能存。是故人之于物也，有可以佔有者，有則喜，無則欲，由無而有則樂，由有而無則不樂，欲者欲其有也，希望也；有以應欲則快，無以應欲則不快，有可以妨害者，有則悲，無則樂；不欲害之有曰惡，惡之大者曰恐怖，有增其恐怖者則悲，有減其恐怖者則樂，而凡可以歡喜快樂者，皆曰可愛，迎其歡喜快樂之來曰愛；凡可以悲哀不快者曰可惡，驅

其悲哀不快而去者曰怒，是故七情之所以生者欲其永久存在也。

二、器官與生存

人之所以有器官者，欲其可以佔有也；可佔有則生，生則永久存，其合于永久存者曰適。天之生物，欲其存又欲其生，欲其害又欲其進取；欲其存則駐之于有限最不易破之圓球，欲其生則駐之于無限的球之延長之圓柱，欲其防害則生之以尖利之刺，欲其攫取則生之以舒屈之攫取之面。是故植物之生，爲幹，爲根與葉，爲實，爲刺。動物之生，爲幹，爲端，爲掌，爲肢，爲爪牙，爲五官。幹欲其長，端與實欲其駐，掌與葉欲其攫取，爪牙與五官刺針欲其防衛與攫取，而形成焉；而形成存矣。

三、器官與情感

物之通于官者，曰有可佔有性，有可佔有性，則有可取以滋養；生存之心理也。可佔有性廣大則快，長久則廣大

，便易則廣大，快則廣大，而皆快。可佔有性狹小則不快，不快則悶；倏忽則略，略亦不快；無則絕望，絕望則悲。

而器官之成也有定形，故物之適也亦有定狀，物之可佔性遂亦有級。使人欲永久佔有之者曰美，曰可愛；不欲佔有之者曰醜，曰可惡。

四、物與情感

物之可佔有性之度，有僅達其適者，有引動其官而適之者，有必使身隨官動而適之者，有使官適而不忍去者，僅達其官而適者曰有，引動其官而適之者曰動情，必使身隨官動而適之者則偉大；使其官適而不忍去者曰可愛，可愛者動情之大者也，其情流轉不斷之謂也。

五、視官遇物而生之感情

視官之構成爲球，先由小孔而印入于球腔之壁，以其壁圓，故有能射到之處與不能射到之處，與模糊之處，而正

交于黃斑。故黃斑爲最清晰，由清晰至模糊之處皆可以印物，故曰視野。而人欲物之被佔有必盡其量，視物常以最清晰之處以應之，故物形遂可使目動焉。

物形以反光不同之度而印入視官，由光感之度而覺其形。圓之印入，中點必正切於黃斑，而其面均勻圍繞於黃斑，故爲最易感，爲最先感，佔有性最易，而爲最適。然以只印入而止，不能繼續佔有，不必再動其睛，故爲有限。然圓之大於視野者則必須動其睛以歷其各段而應之而繼續佔有；故圓之大者則偉；然惟以其循環也，周而復始故，仍爲有限。

圓之小者佔有性位置小，入於黃斑而必聚其全神以搜索焉，故感小而小以至點爲最難，感絕望焉。是故投石，於水浪波外引，佔有性向外擴大，而心疏則感快。漏水旋渦波內旋下陷而縮小，則佔有性向內縮小，而心感恐怖。是故同一圓，有感大，有感小，有感開展而

歡喜，有感拘攣而苦悶。是故汽球在天，遠視之則小，近視之則大，日球之與月自地視之大小相似，而日則感偉，月則感靜者，日之光動力強，向外射，可以使人動其身而適之也；月之光弱，僅可以現其狀，僅可使人正視之也。圓小至點僅可使注視，注視則止，止則絕望。然若兩點並立，或多點相連，則目可推移，而綫生焉，綫生則可繼續佔有，而須動睛，而情生焉。

綫之印入于目者，必穿過黃斑而出其兩端於外，欲其全綫皆歷清晰之境而繼續佔有，必移其睛而一點印於綫之各段，故直綫遂使睛動，使睛動時必運用其繫帶，繫帶有四，以管上下左右，運其上下兩繫而不動其左右兩繫者，下縮上放則睛向下，上縮下放則睛向上，而左右兩繫皆休息；運其左右兩繫，左縮右放則向左，右縮左放則向右，而上下兩繫皆休息。然大於視野之圓與圓之

弧，必使睛旋動而適之，則其繫帶必次第收縮與另側之次第放鬆；而目生而有兩橫列之眼皮，故左右瞬爲便；而上下必須運其頭顱與運其身以助之；是故視平展之路，不若視上下建築爲有力，故哥德式之築崇高。視上下之綫又不若視上下之弧爲有力，故埃及與佛教之藝術使人崇拜。然兩目又有變通之性，如視鼻端之點，兩目可允一齊向內視，則遇相當之物，兩目又必有可允一齊向外視之可能，故視臂，視腿，視裸體必有其兩目共濟之時，而形之力生焉；組合之形，遂有使兩目轉動與共濟之力，而生音樂之節奏與韻味而希臘之藝術使人留念矣。故造形家遂有利用交點視野，繫帶，眼皮，與兩目共濟之性，而造音樂節奏之形，使人入其境而忘其身焉。

六、造型與感情

圓自翻轉而爲球，圓相疊循綫而開演則成柱，柱又爲球之進行，而球爲點

之放大，綫爲點之相點，故柱爲綫之放大。柱之長者仍爲綫之感，故柱與綫皆爲圓與綫之組合之形也。

直綫止於正交，正交如能全向外振動，則等於向外波動之圓，佔有向外擴展而感快。然正交之綫其交點切於黃斑，雖其兩端出於黃斑之外，然欲循豎綫而上下動則牽於橫綫，欲循橫綫而左右動則又牽於豎綫，故每靜止；而目欲其四合之角明晰，則以引目向內爲易，故終聚於交點；佔有性由外而內縮小，而感絕望，而苦悶生焉。是故十字架象徵死，而面肉內聚使人同悲，面肉外展而使人同樂，而世間乃有美醜。

綫之過乎正交者，則漸有轉變爲一之傾向，而近乎弧，則快感生；不及正交則近乎平行，平行爲佔有性之復現，即空白綫之間界，有綫感故有快感；然惟以其有交點，故每靜止而感有限。雖然此皆一瞬之覺也，稍久則過交點而各

向外，向外則生動感。故造型藝術遂有音樂之節奏。

七、造型之感情

造形之最純者爲吾國之太極八卦圖，與吾國之文字，世界公有之十字，卍字。太極圖之爲形也，緣其形則由外向內，緣其綫則由內向外，然其綫切于緣，故綫向外動而限於其緣；緣其形則向內動，而終限於其內端，而止於其心；是故設順而旋之則形向內而綫向外故可謂之和可謂之合陰陽；設逆而旋之則形與綫皆向內而止於其心；故向內則感拘攣而苦悶絕望矣。當其靜也，其綫至心則轉向外而感生，其形至極則又緣其點而又向外而感生，惟其向外皆僅止於其緣，故可謂之極，而爲有限。惟緣其色則由黑而漸至白，又由白而漸至黑，循環不已，其內動無止；不曰偉，可曰熱情，曰肉感，故我曰肉感之藝術爲有限，希臘之藝術爲有限。

八卦之爲形也，爲直綫平行之組合

，直綫之平行者，爲綫之復現，有如兩點與連續點之易移，故易爲遞進感，故循其全部，則有遞外波動之勢，而生快感，如感日之發光；或有遞內波動之勢，而生深遠之感，以其中空無絕無極，有如窺管入廈，而覺其深且遠。循其綫，則皆向兩端外引而生偉，連相對之各點，則又生輻射開展之感。若其中置太極；則太極之內動達於外，循其綫而向外動而無已，若日之輝，若波之展，而佔有性無窮生矣，偉矣，熱情矣。太極八卦圖，爲人崇拜而無已，用爲避惡避邪之符。埃及佛教中世以至羅丹比加索之藝術使人崇拜焉。

十字爲絕，而卐字則生，卐字之綫由並行，遞傳而向外，因多數之綫並行而生梯感，梯感者遞移之感也，同等形之連續而可繼續佔有者。又非同一直對狀，而爲斜進狀，故有綫之遞移感，而

卍字之每兩並行綫，形成非正交狀，而此斜進又有豎綫爲之幹，故此斜進狀受幹之直綫所牽引而爲弧感；綜其全體而爲卍之旋動狀感，故卍字感生，而有節奏，生而且美。佛教藉此以符號其慈心旋動於中焉。

八、器官與造形

藝人造形，覺於目，思於腦，而旋於手，手之握管操刀，其筋之運腕，正如繫帶之運睛，寫時之用指，用腕，用肘，用臂，亦正等視時之運睛運頸運身，而描物與寫字，中國研之最切，曰筆刀，氣勢，頓挫，又曰將架，結構，行款，蓋凡可用手寫成之物，皆將用目而視，而循其運指運腕運肘運臂之跡，而運睛運頸運身以玩之，而作者之心情，一一印於觀者之心情矣。而後所謂偉大，雄壯，悲壯，壯觀，富麗，華麗，熱情，肉感等字有其位置矣。

未開化人與小孩，其運腕之肌肉不

靈，欲其腕之肌肉旋動既易，而繫帶之運睛亦正如其臂之運手；純以感覺視物，而就引人注意者模倣之，於是象形之字生焉，而美遂爲人類所發見。以所綜合而得之結論，造鐘鼎石鼓文字，再演而爲草書。楷書，金石圖章，器用，雕刻，繪畫，建築。故中國八卦，乃運腕匪易之徵；太極則已靈之徵。鐘鼎，石鼓則已知造形；草書則獨表其腕之靈活；楷書，八分則已決定直綫之美；演至六法繪畫，則爲純美發明與創造時期。迨乎後人，知識漸高，而辨物愈精，愈趨於精微推敲，遂忘其感覺，知腦之用，不知目之所以爲用，則其所造之型遂趨於複雜之組合；終於使人目注於小部，而無廻旋餘裕於整體；所造之形遂不能動人矣。是故欲知造形，必先能忘物，忘物而感覺之用生，而可知形之所以能感；知形之所以能感，則可使其可以感，則可造形矣。知其所以然而造之型，則

可隨藝人之意，使人入一境而不自知其所以然而感快。所以然而感悲。所以然而感愛，所以然而感惡，所以然而感動，所以然而感靜矣。是故真正藝術，不獨可以代替宗教，必可將有輔於政力焉。

九、光與色

色者光之振動數，遇物質吸收其一原或二原而反射其餘於目所變化之感覺也。印象派興，方得爲用。迨至今日，遂有專以色而致動感情，茲略述焉。物質之性有全不吸光者，則爲全反射，全反射則爲白，有全吸光者，則爲黑，全不吸光至全吸光之路介乎中者爲全吸收量之半而爲灰；近乎黑者爲深灰，近乎白者爲淺灰，由白向黑使光由有而無；故至黑而絕望。由黑而白，則使光由無而有故爲希望。光至白則佔有一切，至黑則不可佔有一切；故白爲生，黑爲死；黑白對立爲絕對，中界以灰爲立體。由白而淺灰而灰而深灰而黑則爲橋感；

圖100



圖99



圖98



圖97

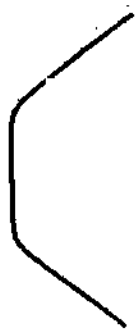


圖96



就上表觀之則可見其循環之跡矣。目至吸紅之色時，則其兩側遂有吸紅與吸少青；與吸紅又吸青，與吸少紅而又吸青之色；而漸趨吸青之傾向。其又一端，則又有吸紅與吸少黃，及吸紅與吸黃，及吸少紅與吸黃，而至吸黃之傾向。故吸紅之物與吸青而又吸紅之物相並立，則中間有少吸紅與吸紅之感，而兩側又各有其隣色之感。設吸紅與吸青者相並，則中間應生吸青與吸紅之色之感；而其外側又向外傾，然隔稍遠矣。唯其同反黃色分子，故為可通之鈍角感如圖96設其中間同時吸青而又吸紅之色，則變鈍角為弧感如圖97。設吸紅與吸黃而又吸青之色並立，則終無合並之可能，而為對立之感焉，圖98或99。設其中間間有吸紅而吸黃與青之色，則有可以通者，又生環走之感焉，如圖100。

設六色環立，則可由一色遞至一色活動不已，而成旋動之運行，波狀之波

動。故六色並具，而為運行之色圓而而旋動。惟以其旋動輪迴，故為有限之色，與形之圓無異。所異者，則圓乃正面，而色乃如圓之側面，如圓之隆起，在色則為橋感；綫條之運行，在色則為波動。綫之角度，在色則為兩色面。惟六色或黑白備具，則畫面有太高太底之感，若取之其環之一部，則為弧感，為波動，為浮離感，遂有餘韻而無窮盡，有突出之希望，故偉大。是故善調色者，無取其全，而取其如弧，取其如波，而觀者，遂有旋轉輪迴於色中，而不自知矣。又以各面利用其可通之性，繪如織之畫，則觀者橫突往來於色中，而不自知矣。或又取其近火之煖與近水之冷而配色，則有使人觀之不知何以感冷，何以感煖焉。旋轉輪迴，橫突往來，感冷感煖而不自知，斯感情移入矣，則隨物化矣，是故真正美術何為不可。

十、造音之與感情

(註音樂與文藝以時間太促姑從略)

音樂家又依聲之於耳，利用其感應於振幅之大小，振數之多寡，振時之長短，音色之分辨；所生如曲綫，如直綫，如綫之粗細，如形之伸縮，如波之起伏，漸強漸弱，間斷忽起，高下迴旋之感；造成如建築，如雕刻，如繪畫之

音；而使人之耳隨聲轉，興起偉大，雄壯，艷麗，熱情……悲，歡，離，合，成，敗，利，鈍之情焉。

十一、造境與感情

文藝家又依人羣之接觸境地，就其互助而生，互爭而生，共動而生，背馳而生之進行；與其進行之動力，進行之引力，進行之阻力；與其進行之速度，進行之順否，進行之達到與不達到，可能達到與不可能達到，全盤接受與全盤否拒，共鳴與誤會，圍攻與反抗，互戰互愛，相吸相驅，發生絕滅情狀，而造成如綫，如體，如波，如旋，如建築之

美，如雕刻之美，如繪畫之美，如音樂之美之境；使人心入，自爲主人，而隨藝人之心情昇沈上下，興悲歡離合之感，成敗利鈍之情而不自知焉。

十二、總論

繪畫有浪漫派，音樂，文藝亦有浪漫派；繪畫有印象派，雕刻，音樂，文藝亦有印象派；繪畫有超現實，雕刻亦有超現實，音樂，文藝亦或將有超現實，則將來又必有共通之趨向。

惟最高探求，有如欲知地形者之持機拍照，時間乃其乾片，有人用其乾片滿街滿巷而拍者，有專待登山登塔而拍者，而有有志者則又待航空而拍焉。滿街滿巷，其爲拍亦多矣，終不能得其概；登塔登山而拍者，可得其概矣，然終不能得其全；然惟以其登塔登山也，一層有一層之見地，故學問途有高低；而航空而拍者，則必先造機或汽球，不達則已，達則一躍登天，則其所拍者皆爲

全體之洞觀者矣。洞觀乃能知所謂氣，知氣可用其氣而應韻，知用氣韻則其所造之形之聲之色之境，乃爲最高。是故最高之藝術，爲詩境之形，詩境之聲，詩境之色，詩境之境，使人思想皆高尚焉。思想高尚，則所爲必不苟且，不苟且必求其正確，正確則必爲時節，爲時節則其產量必多，產量多則其入必豐，而政行焉。

所謂總合法者由各部集合而成，由總而概而復由觀者得一結論。故作者必須豐富之經驗，而以傳統爲主，然每有不確之弊，若有一學術與，遂有全體推翻之虞。由感覺而生之感情者，插手先從概念起，一概念一又概念，而得結論，而後推驗之，故必須見地高明，見地高明必以天才，而經驗豐富者不必見地高明，而見地高明者每可推而豐富。惟天才之成，亦必有其相當之修養，如造機之必須有成，而後方能航空。

此種時期，爲最難努力。蓋必先有其境，方可知欲見其全；知欲見全，方知求所以見全；求所以見全，必須有其相當之勇氣；有其相當之勇氣，又必有以助成；斯而缺一，盡失之矣。是故天才不必然代而有。埃及之後，若干年而有亞西里亞，又若干年而有古代希臘，又若干年而黃金時代，又若干年而有文藝復興，又若干年而有羅丹塞尙，而有今日。天才之興也固難，而其存也亦尤難，米克浪得文西之得，而文西流落於法；辣斐爾得文西米克浪之所得，而米克浪遇敵，設辣斐爾非早夭，則又有茅善之敵。蓋其興其滅，皆與其自身有至大之關係，其能使之興，不能使之滅乎？是故文人畫之絕也，實即絕於文人畫之興。一代天才其觀乎自然也必有其獨到之處，而自然之於人也，却如美人一瞬之魔，可遂人意想而得一境；愚者得愚，智者得智，聰明絕頂者得聰明絕頂；天

才欲其自成，必先追求自然；深深追求方可有得，方可有主，方可創造焉。惟其能得自然而創造，故能超乎已往，故能使人感動；能使人感動，其所創造乃起。及其興也，必做之者衆；做之者衆，則必皆趨其所以能超已往；趨其所以能超已往，乃做棄已往而不一視，乃不知已往；不知已往，乃有掛一漏萬之虞；掛一漏萬則力不足；力不足，則遞矣始。雖然，此皆政府之責也，設當日政府有明快眼光，在其機構將成而未成，欲成又無力，而將虧功於一簣之頃，助之以力，而竟達其志。則文西不至流落於法，則其自身產量可知矣。法國政府提倡，百年來，代代不窮，良有以也。欲讀現代藝術，必從古代始，欲造天才，必從自然始，欲興藝術，必從公家提倡始。

陳光堯作

「三十言志詩」五百首全數一二〇面

，附錄「簡字舉例」及「簡字研究報告」甚多。實

價壹角半，由上海北新書局及作者書店

等家經售。

編後

孫福熙

中國留法藝術學會以「現代藝術專號」稿件，要求藝風社出版，在藝風社是認為十分光榮的。所憾本社正在經濟困難之時；圖版既多，文字又較富而較難，排印上多費時日，而千餘元的印刷費也很不易籌得，以致延誤至半年有餘。

現在，勉力支撐，雖然缺點甚多，總算是印刷完成了，除向藝術學會道謝以外，還要向作者與閱者們道歉。

本專號定名為「現代藝術」，應該包括中國藝術在內；但第一因為研究中國現代藝術的批評家還不多見，第二是中國現代藝術與世界藝術的關係與影響，還須切實的下一番研究的功夫，也許還有第三個原因，是中國現代藝術有否豐富的材料可供研究，尚有疑問；於是，我們決定：這一個專號，專限於歐洲藝術，中國現代藝術的研究，索性等到可以單獨出一個專號的時候了——我們正可預先研究起來，供將來「中國現代藝術專號」的應用。

這一本專號，除供給我們作歐洲現代藝術的研究以外，還很可以與中國藝術的情況相對照，作發展藝術的參考。

我們第一要介紹的是王子雲君的一篇大文，他把造成現代藝術的環境，用科學的分析與記載，條理分明的告訴我們，使個人與國家有所取法。綜言之：第一是青年的自由結合與自由研究團體的創立，如咖啡館聚會，私立畫院與私人畫室等。第二是文藝刊物的盛行，以及批評家對於新進作家的鼓勵與袒護。第三是展覽會的發起，除前輩或當代藝術作品的研究與討論以外，還可看到別一民族的作品，當時非洲黑人與美洲紅種的彫刻裝飾的展覽，很有影響於野獸派立體派，確定其現代藝術的主要條件。王君又把歐洲藝術的現狀詳細分列，並舉每派的代表人物與各派的得失，供我藝友的參考。又凌常君譯「最近藝術之趨勢」一文，有同樣的價值。

此外大抵是各派或各國的分論了。

歐洲的現代藝術，以法國巴黎為中心，其重要派別，都在法國產生，陳士文君給我們三篇重要的文字，就是：法國的立體派繪畫，野獸派繪畫，本體寫實主義。有了這三篇文章，可以明瞭現代藝術的綱領了。

我們試取一幅新派繪畫（如圖26）來看，不明瞭藝術史的過程，不研究當代社會的狀況，當然是只能說：『我一點也不懂這畫美在什麼地方。』如果氣盛一點的人，一定忿怒的叫起來，說『這是什麼鬼東西！』

這裏可以最簡略最粗淺的解釋一下：藝術之用在能感人，這是一個原則，第二個原則是：新事物感人較銳，日久漸鈍。譬如講老虎吃人的故事，能引人笑，引人恐懼，倘明天後天還是老虎吃人，還是照樣的吃人，雖小孩子也不能笑，不能恐懼，反要厭你罵你了。文西的『微笑』是好的，你卻不能在照樣的微笑上簽一個你的大名去引人叫好。哥羅的風景是好的，第二第三齣戲豈能老是哥羅的風景叫人喝采嗎？有一班人就在顏色上翻花樣，畫出來的顏色不照眼睛所見的顏色，却說這是畫家眼睛所見的，據他們說，這是根據科學理論的，現在却有人攻破這種理論了，但當時是盛極一時的，這就叫做印象派。

顏色可以隨便變化的時髦又不能感人了，於是隨便變化形體，這就成爲立體派，野獸派，超現實派，真正超現實派等的把戲。這叫做形體分解。印象派的變化稱爲顏色分解。

你說看到這幅畫不能懂，這在畫家已經達到目的了，因爲，畫家所怕的是看了這幅畫毫無所動；倘若有人因爲這幅

畫而爭辯起來，就是更大的幸運。藝術最大的目的是在搗動眼睛的習慣，搗動沈死社會的道德法律風俗人情的圈套。

法國以外，意大利，西班牙，比利時荷蘭，都是藝術史上有過光榮成績的，燕士與張賢範二君研究意大利，馬雲玉君研究西班牙，我也寫了一篇關於比利時的。這三個國家都有蓬勃的氣象，以藝術影響社會，社會影響政治，各有未可限量的潛勢力，值得我們研究的。

常書鴻君供給二萬多字的長文，作德國繪畫的研究，內容豐富，每個畫家的生活可供我們的效法，每個時代的變化，又可作我們採擇的參考。

其他各國如瑞典，挪威，瑞士，波蘭，芬蘭，蘇俄，都有個別的研究。各國均受藝術中心巴黎的影響很多，與中國現在的情況頗相像，很有許多可供研究的價值，尤其是在蘇俄，自從西歐藝術輸入以後，截然分成國畫與西畫兩派。本刊中 Weidle 的一篇文字，謂俄國原有藝術『其中所含心理與道德之色彩，多於美學之成分，直接屬於民族特質者多，而可爲藝術體裁者少』。又說『俄國油畫之前途，純視其與法國油畫接近之力以爲斷』。這大概是寄居巴黎久遠，未明本國情況，不免偏頗。

這裏是達到中國所急須討論的大問題了。學人家是必須

虛心的，但並不是拿自己作這種纒算是對老師表示誠敬。尤其是藝術，可以與外國女子結婚，而生下的子女仍然是自己的子女。在藝術上，新事物感人較銳，是一個原則，同時還有一個原則是：愈能瞭解的事物愈能感人。例如法國的國歌，於我們民衆是新的，但不及孟姜女歌的感人。就是藝術上的題材與表現，於新奇以外，還要竭力的顧到民衆口味中的舊觀念，不致使他格格不入，一含就吐爲是。

蘇俄是，竭力的世界主義以外，同時，與義大利德意志一樣，竭力的發表民族精神的國家，我們可以想見從巴黎去或以耳代目的圖圖吞棗的俄國歐畫派，難怪 Weidie 說他們「領域縮小，避地於各省區中」了。

王子雲君所說的要建立學院主義的藝術學府，確定「國家藝術」的宗旨，養成一輩文化建設的人才，以奠下中國藝術復興的基石的意思，就是這個理由（參看第37頁）。

我們統體的研究歐洲現代藝術以後，有一點可以樂觀的，就是：每一時代一作家的產生，都有他的原因，下一粒種，必生一株草，再開一種花，花的大小美醜多少以及花樣的變幻，都可從空氣日光培養及管理的方法而不同。藝術也是統制在科學之下，有必然因果的。我們如能勤苦栽培，不怕不開美妙花朵。

第二個樂觀是看穿了歐洲藝術的寒酸枯窘：印象派採取東方的中國日本繪畫，立方派野獸派以至表現派採取黑人偶像雕刻形態。尤其是現在，有點無處可採而又不好回頭復古的時候。然而不必輕視，他們努力的精神是十分可以欽佩的，此後是必然吸收中國寫意畫的生動或銅磁古物圖案中的溫雅，兩者必取其一，或兼而有之，爲歐洲新繪畫的要素，這一筆生意（新派別的領導）應該是讓中國人的，然而，如果中國人照舊的不努力，必然的又讓歐洲人佔先。

有人聽我說「顧到民衆口味中的舊觀念」，就關起門來，摹他的不摹的新羅山人，以爲可以創造歐洲新派別了，這種誤會，應由誤會者記在自己的帳上，不必開發票到我家來。專心作油畫，未必變作歐洲人的螟蛉子，非禮拜堂不畫的先生，想必是立志在西洋的藝術史上留名做螟蛉子的意思。

有一點要聲明的：本刊製圖很多，原是要避免紙上談兵不痛不癢之弊；但單色圖也都是失去原態，倘有人看了這種圖而臨摹或模仿，不免是冤枉。又因爲附圖與穿插的緣故，各篇文字不能依照系統上的順序。

本刊文字大抵嚴肅艱深，懇閱者疲倦，因作此油滑文字供人休息，這無非是休息，並不是看過這篇就算完事了，希望閱者經此休息以後再回到正文去。

畫家人名簡表

Apollinaire	亞波利內	Kokoschka	可可式嘉
Besnard	培那	Laurencin	羅蘭珊
Boccioni	布希臥里	Laurens	羅蘭司
Bonnard	旁那	Léger	來賽
Braque	勃拉克	Lhote	羅德
Buzzi	布希	Lissitzky	李西斯基
Campigli	剛比格利	Manet	馬內
Carrà	加拉	Marc	馬耳克
Carrière	加利哀	Marinetti	馬利內帝
Cézanne	塞尚	Marquet	馬該
Chagall	夏加兒	Masson	馬松
Chirico	史利戈	Matisse	馬蒂斯
Corot	哥羅	Metzinger	梅青賽
Courbet	古倍	Millet	米勒
Degas	德加	Modigliani	莫地格尼
Delacroix	德拉夸	Monet	莫內
Denis	陶尼	Moreau	莫賀
Defain	特衡	Oudot	烏陀
Dix	笛克斯	Ozenfant	阿讓方
Donatello	陀那脫魯	Picabia	比加比亞
Dongen	唐登	Picasso	比加索
Doresburg	陀來司堡	Rénoir	拉諾亞
Duchamp	杜香	Rouault	吳阿耳
Dufy	杜斐	Segonzac	賽貢柴克
Ensor	愛梭	Seurat	叟哈
Ernst	愛爾司	Severini	瑟夫立里
Fresnaye	弗來內	Signac	西那克
Friesz	斐司	Soffici	梭非西
Gauguin	哥更	Soutine	素丁
Géricault	藉利哥	Utrillo	于蒂羅
Goÿh	哥訶	Vantogerloo	范多賽魯
Jeanneret	謝納亥	Vlaminck	佛拉芒克
Klee	克利	Vuillard	唯雅
		Whistler	忽斯脫來

文藝消息

魯迅先生遺像



魯迅先生於十月十九日五時二十五分在上海長逝，病名爲胃擴張，腸弛緩，肺結核，右胸溼性肋膜炎，支氣管喘息，心臟性喘息及氣胸。萬國殯儀館入殮，二十二日全國文藝界及民衆送葬於上海萬國公墓。魯迅先生紀念委員會通訊處：上海商務印書館周建人轉。



魯迅先生長逝

司徒喬竹筆

胡藻斌個人展覽會

藝風同人胡藻斌將於十二月十一日在南京華僑招待所舉行個人展覽會，出品三百餘件。胡君從事革命，并周遊世界，舉行展覽會，歷三十餘國。畫虎爲其特長，今特選刊其一「霜林雉風」一幅如下。



蘇州審美展覽會

蘇州發起審美展覽會，以收入完全作慰勞綏遠軍人之費，陳列有磁銅古器，書畫，金魚，菊花等計七室，古玩室標名「百靈廟」，而茶點室標名爲「平地泉」。

中國畫會成績

中國畫會第六屆展覽會在上海大新公司舉行，出品人一百八十餘，計千件，售出汪亞塵謝公展各五件，張善子馬公愚吳青霞各四件，朱文侯田桓吳文質徐培基各三件，鄭午昌商笙伯方慎齋李芳園各二件及張聿光張振鐸馬企周孫雪泥顧青瑤陸鐵夫劉蕙菁楊渭泉陸伯龍潘靜淑等三十餘人，共計二千二百三十三元。日內將展覽會及二十五年收支賬報告單分

寄各會員，並舉行聚餐，討論日後進行。

全國手工藝展籌委會常會

全國手工藝品展覽會籌委會，十一月二十七日午開二次常會，除報告與鐵道交通兩部接洽運費減免經過等外，並通過徵品須知及審查出品規則等草案。

張夢仙女士水墨畫展

張夢仙女士在南京青年會舉行水墨畫展。女士爲先烈之後，故其氣魂不凡。

第一屆全國漫畫展覽會

全國漫畫展覽會爲時代漫畫社，及上海漫畫社所主辦，第一屆在上海舉行，展覽完畢，結果非常美滿，聞該會決定依照原定之第二部計劃，流動往南京展覽，作品較上海原有者外，新加入者亦頗多。

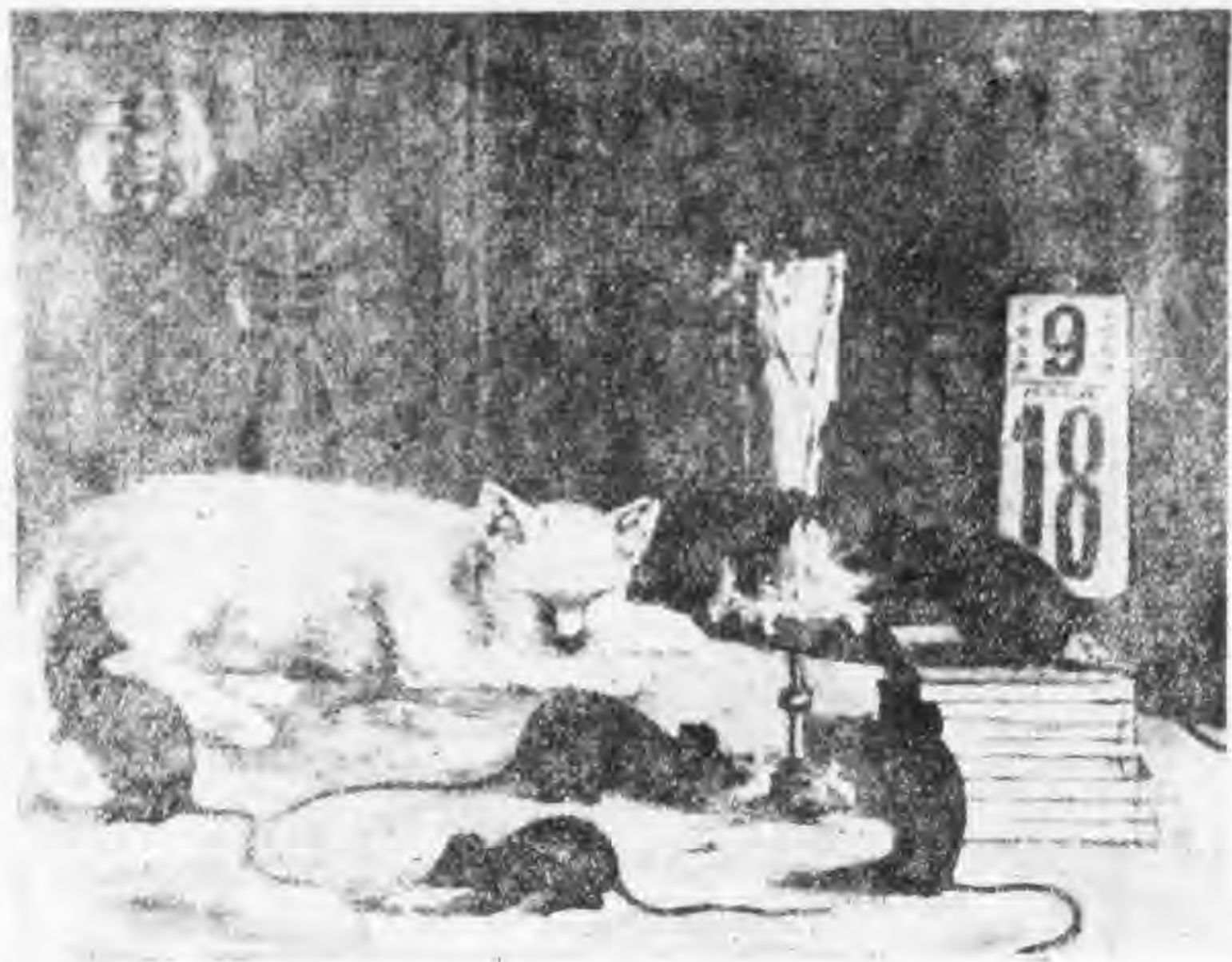
何香凝中委書畫展

何香凝爲救傷救國主辦之書畫展覽會，自十一月十九日開幕，總計參觀者近十萬人，所有黨國名流書畫傑作，大都定購一空。該會於二十八日中午閉幕，何氏于病中聞收復百靈廟消息，甚爲快慰，並對綏境勦匪將士，銜寒殺賊，神勇堪嘉，決于售款中提出數千元，趕製絲棉背心，運往前方，備武裝同志禦寒，同時並製毛巾五千條，亦運贈前方將士應

用，藉資激勵。

新華藝專十週紀念校慶

上海打浦橋新華藝專，為滬上甚有內容之藝術學校，創立以來，已歷十載。茲悉該校定于十二月十八，舉行創校典禮，及各種紀念程序，為十週紀念成績展覽會游藝會，禮物交換，慶祝十週紀念名家書畫展覽等，連日東邀各界參觀。



張聿光旅行四川

畫家張聿光自十月中旬旅行四川後，先在重慶舉行個展，頗得好評，自十二月一日起，復在成都開會，開歸滬日期須在明春云。

周麗華女士繪畫個展

周麗華女士以油畫及水彩百餘件，在上海大新公司舉行個人展覽會，時事新報及大美晚報均為出版展覽會專刊，各家批評均甚稱頌，南京團體請其再行運京展覽。上為其出品『幽閒的貓兒』，下為『好花多在半開時』。

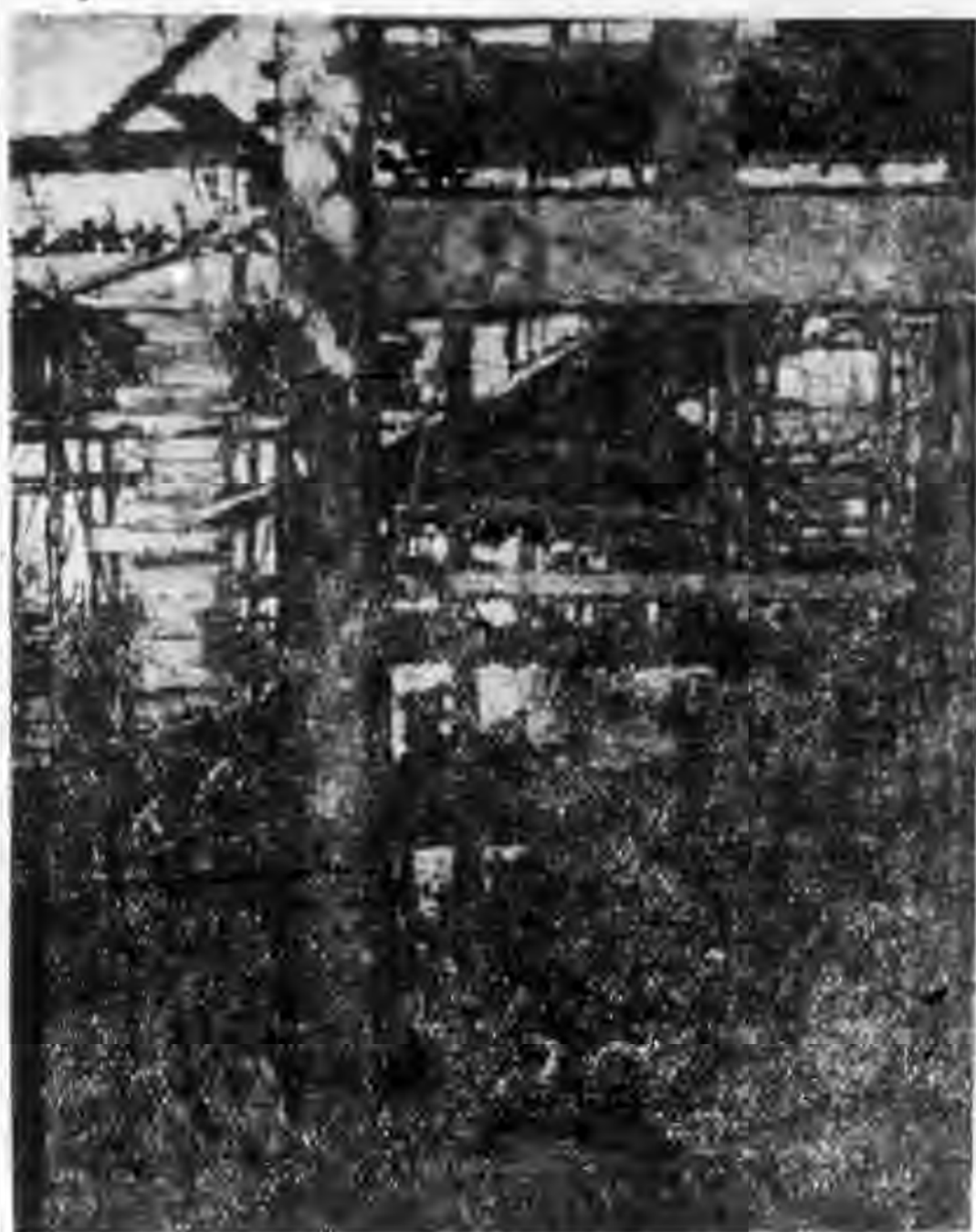


金學成在日本美術展覽會當選

金學成君作品曾在本刊發表，今在日本國家美術展覽會獲得當選，為中國增光。

陳曉南作『建設時期』

南京國府路建造『國民大會』會場及『美術陳列館』，已於上月落成，附圖爲陳曉南君所作建設時期的情況。



浙江文獻展覽會

浙江省教育廳爲表揚浙江文獻，推進學術，以期彰往策來起見，特屬向措意於蒐集本省圖書文獻之省立圖書館主辦展覽會，於十一月一日開幕，其內容包括圖書字畫遺像古物金石拓片及革命文獻等六千餘種，二萬餘件。其品目及題記，登載浙江圖書館出版之『文瀾學報』二卷三四合期中。

中國美術會展覽會

中國美術會於十一月一日在南京舉行第五屆展覽會，全國美術家多有出品參加，成績甚有進步。

俞塘民衆文藝事業

上海南郊俞塘，有鈕永建氏及夫人所辦民衆事業，成績頗著。十一月七日舉辦菊花展覽遊藝大會，并陳列名家書畫，以供衆覽。俞塘婦女自助學社亦舉行出品展覽。

容大塊個人展覽會

名畫家容大塊，造詣甚深，前曾先後舉行個展於首都，博得社會之好評，頃容氏在滬，出其傑作百餘幅，定於本月二日至七日，在南京路大新公司四樓舉行個展。

青年會默畫地圖比賽

上海青年會舉辦默畫地圖比賽，參加者以學生爲多。

關於魯迅先生

周作人先生有『關於魯迅』兩篇登載『宇宙風』二十九及三十期中。孫伏園先生亦有『談藥』一篇登『民間』三卷十一期，轉登『宇宙風』三十期，又『哭魯迅先生』一篇，登『瀟湘漣漪』第二卷八期（北京石駝馬大街二十一號）。

王少陵展覽會成績斐然

畫家王少陵於十二月二日起至四日止，在香港思豪大酒店開個人展覽會，參觀人異常擁擠，各報各雜誌均有好評。

本刊預定

全年十二册 實價三元

今特優待 減為二元

中有特大專號四五册
預定全年者概不加價

精裝合訂本

第一卷 各二元
第二卷
第三卷

文藝茶話 每卷一元

南華文藝 上 册各五角
下

存書無多 購請從速

嚶嚶書屋啓

藝風月刊 第四卷 第七八九期合刊

中華民國二十五年十二月一日補行出版

每册實價大洋一元(預定者不加價)

編輯者 藝風雜誌社

上海環龍路花園別墅

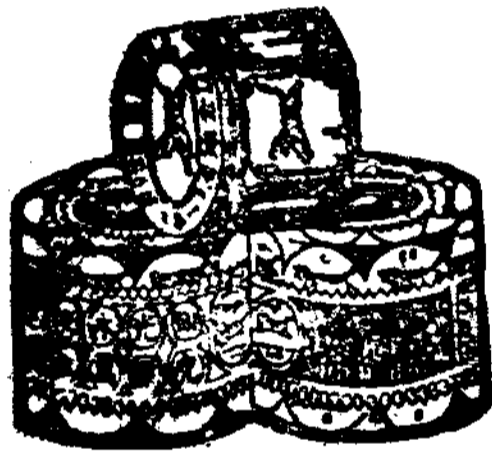
出版者 嚶嚶書屋

印刷者 惟一印刷公司

上海英租界廈門路三號

電話九一二三七

廣告價目			本刊定價	
普通	特等	全 面 半 面 四 分 之 一	預定半年	預定全年
一百元	二百元		六册	十二册
五十元	一百元		一元一角	二元
三十元	六十元			



虎標萬金油

功效偉大 救急扶傷
備此一藥 萬病無妨

廣告吹牛皮。只能欺人於一時。惟有藥力真靈驗。始可維持信用於永久。本堂萬金油。治內外各症。藥到病除。已有事實作鐵證。凡用過者。無不人人稱贊。行世三十年。銷路日增月盛。非偶然倖致也。

招請外埠代理利益優厚簡章
函索即寄

上海分行南波路五九五號

虎標永安堂