

中華百科叢書

豐子愷編

近代藝術綱要



1934

中華書局印行

## 總序

這部叢書發端於十年前，計劃於三年前，中歷徵稿、整理、排校種種程序，至今日方能與讀者相見。在我們，總算是「慎重將事」，趁此發行之始，謹將我們「慎重將事」的微意略告讀者。

這部叢書之發行，雖然是由中華書局負全責，但發端卻由於我個人，所以敘此書，不得不先述我個人計劃此書的動機。

我自民國六年畢業高等師範而後，服務於中等學校者七八年。在此七八年間無日不與男女青年相處，亦無日不為男女青年的求學問題所擾。我對於此問題感到較重要者有兩方面：第一是在校的青年無適當的課外讀物，第二是無力進校的青年無法自修。

現代的中等學校在形式上有種種設備供給學生應用，有種種教師指導

學生作業，學生身處其中似乎可以「不遑他求」了。可是在現在的中國，所謂中等學校的設備，除去最少數的特殊情形外，大多數都是不完不備的。而個性不同各如其面的中等學生，正是身體精神急劇發展的時候，其求知慾特別增長，課內的種種絕難使之滿足，於是課外閱讀物便成爲他們一種重要的需要品。不幸這種需要品又不能求之於一般出版物中。這事實，至少在我個人的經驗是足以證明的。

當我在中等學校任職時，有學生來問我課外應讀什麼書，每感到不能爲他開一張適當的書目，而民國十年主持吳淞中國公學中學部的經驗，更使我深切地感到此問題之急待解決。

在那裏我們曾實驗一種新的教學方法——道爾頓制，此制的主要目的在促進學生自動解決學習上的種種問題，以期個性有充分之發展。可是在設備上我們最感困難者是得不着適合於他們程度的書籍，尤其是得不着適合

於他們程度的有系統的書籍。

我們以經費的限制，不能遍購國內的出版品，爲節省學生的時間計，亦不願遍購國內的出版品，可是我們將全國出版家的目錄搜集齊全，並且親去各書店選擇，結果費去我們十餘人數日的精力，竟得不到幾種真正適合他們閱讀的書籍。我們於失望之餘，曾發憤一時擬爲中等學生編輯一部青年叢書。可惜未及一年，學校發生變動，同志四散，此項叢書至今猶祇無系統地出版數種。此是十年前的往事，然而十餘年來，在我的回憶中卻與當前的新鮮事情無異。

其次，現在中等學生的用費，已不是內地的所謂中產階級的家長所能負擔，而青年的智能與求知慾，卻並不因家境的貧富而有差異，且在職青年之求知慾，更多遠在一般學生之上。卽就我個人的經驗而論，十餘年來，各地青年之來函請求指示自修方法，索開自修書目者，多至不可勝計，我對於他們媿不能

盡指導之責，但對此問題之重要，卻不曾一日忽視。

根據上述的種種原因，所以十餘年來，我常常想到編輯一部可以供青年閱讀的叢書，以爲在校中等學生與失學青年之助。

大概是在民國十四五年之間，我曾擬定兩種計劃：一是少年叢書，一是百科叢書，與中華書局陸費伯鴻先生商量，當時他很贊成立即進行，後以我們忙於他事，無暇及此，遂致擱置。十九年一月我進中華書局，首即再提此事，於是出計劃而徵稿，而排校。至二十年冬，已有數種排出。當付印時，因估量青年需要與平衡科目比率，忽然發現有不甚適合的地方，便又重新支配，已排就者一概拆版改排，遂致遷延至今，始得與讀者相見。

我們發刊此叢書之目的，原爲供中等學生課外閱讀，或失學青年自修研究之用。所以計劃之始，我們即約定專家，分別開示書目，以爲全部叢書各科分量之標準。在編輯通則中，規定了三項要點：即（一）日常習見現象之學理的說

明，(一)取材不與教科書雷同而又能與之相發明，(二)行文生動，易於了解，務期能啓發讀者自動研究之興趣。爲要達到上述目的，第一我們不翻譯外籍，以免直接採用不適國情的材料，致虛耗青年精力，第二約請中等學校教師及從事社會事業的人擔任編輯，期得各本其經驗，針對中等學生及一般青年的需要，以爲取材的標準，指導他們進修的方法。在整理排校方面，我們更知非一人之力所能勝任，乃由本所同人就各人之所長，分別擔任。爲謀讀者便利計，全部百冊，組成一大單元，同時可分爲八類，每類有書八冊至廿四冊，而自成爲一小單元，以便讀者依個人之需要及經濟能力，合購或分購。

此叢書費數年之力，始得出版，是否果能有助於中等學生及一般青年之修業進德，殊不敢必，所謂「身不能至，心嚮往之」而已。望讀者不吝指示，俾得更謀改進，幸甚幸甚。

舒新城，二十二年三月。

## 自序

此書大部分爲日本京都美術學校教授中井宗太郎氏著近代藝術概論的節譯。內容以自然主義爲中心，上至十九世紀初葉，下至現代，以繪畫爲代表而論述近代藝術展進的概況。

藝術在人類文化中具有最微妙的意義。故解釋藝術，不能僅據其表面的狀態而淺說。中宗氏此書，依據時代精神及觀照心理而論證藝術的變遷，最爲根本的說法。我自己曾經受他的書的啓示。現在節譯下來，以輔助國內學子的研究。以前我曾編西洋畫派十二講，已在開明書店出版。該書與本書題材相類似。惟本書以理論爲主，該書則以實例爲主，而敘述較詳，與本書有表裏的關係。故特介紹於此。

二十年三月三十日子愷記。

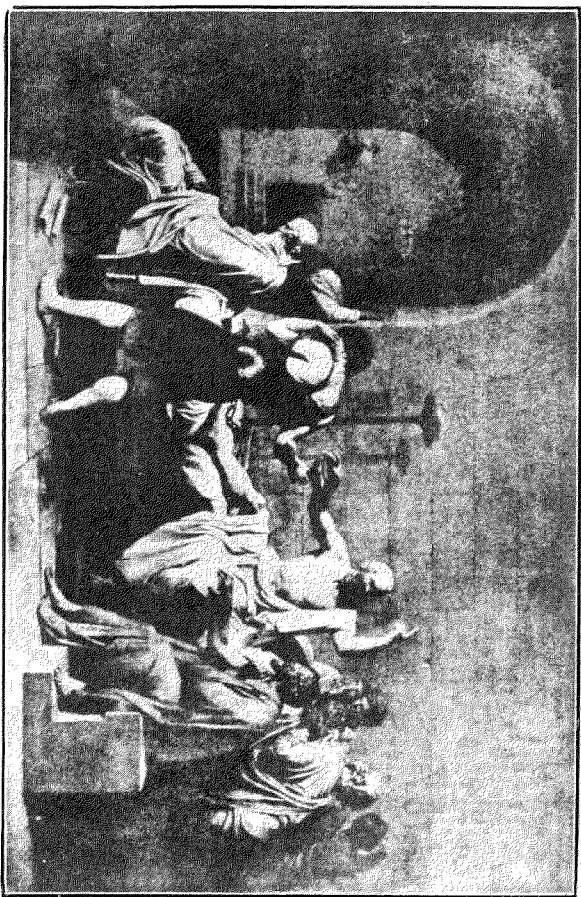
鮑菊宜作：

闖入家中的市街生活

康定斯奇作：

即興





蘇格拉底

達微特(David)作



待 獅

特拉克洛亞(Delacroix)作



石工

柯夔(Courbet)作



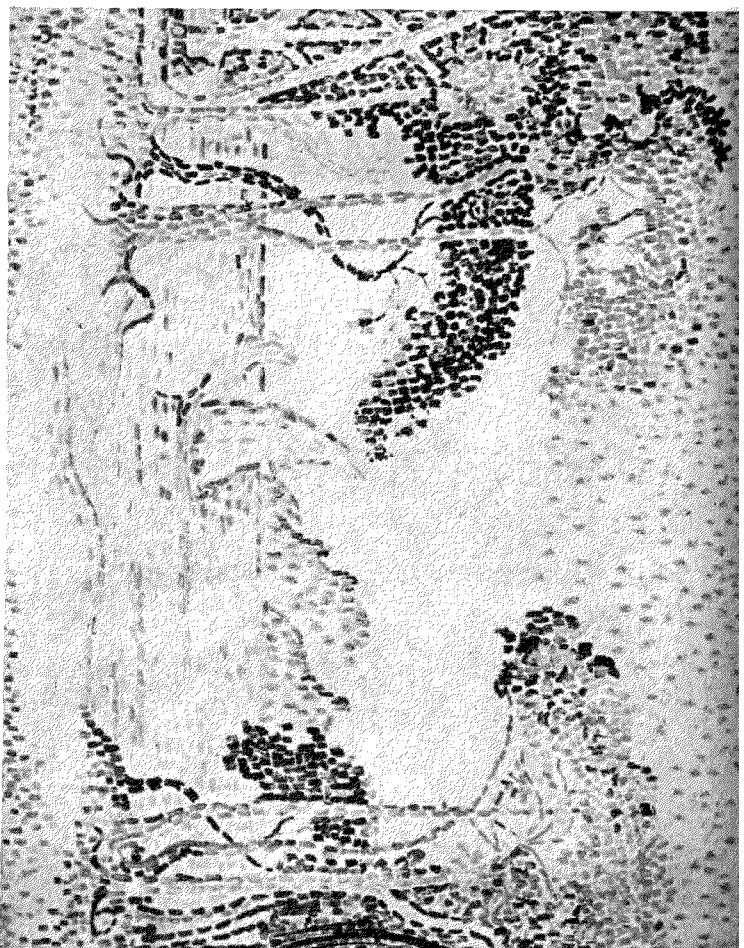
泰晤士河

莫内(Monet)作



浴 女

羅 諾 亞(Renoir)作



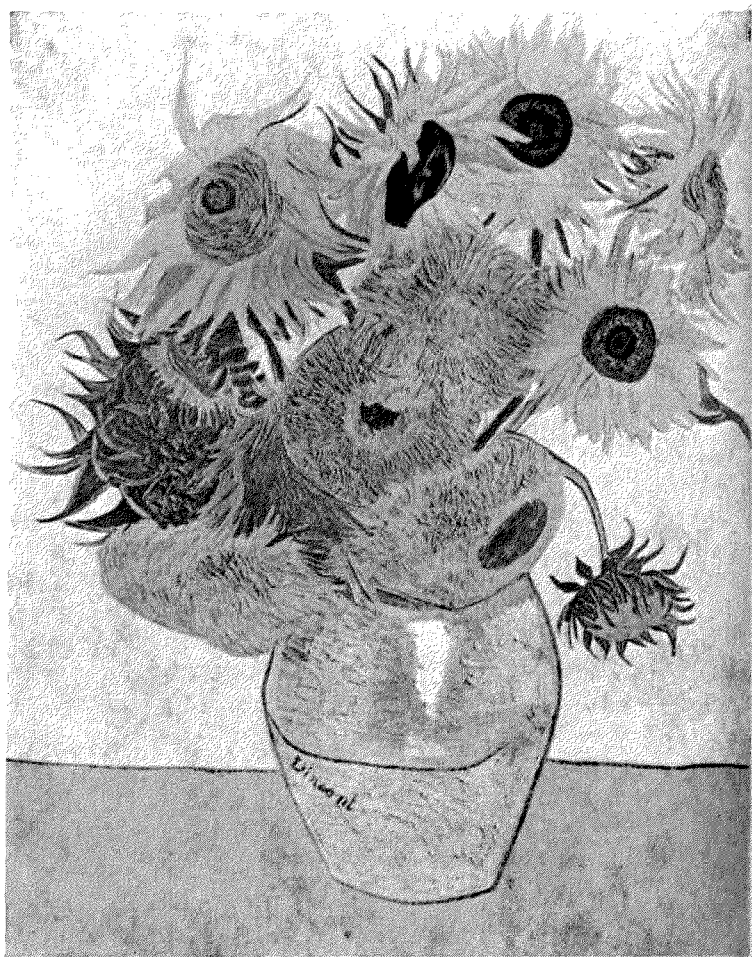
海灣風景

西涅克(Signac)作



水浴

賽尚痕(Cezanne)作



向日葵

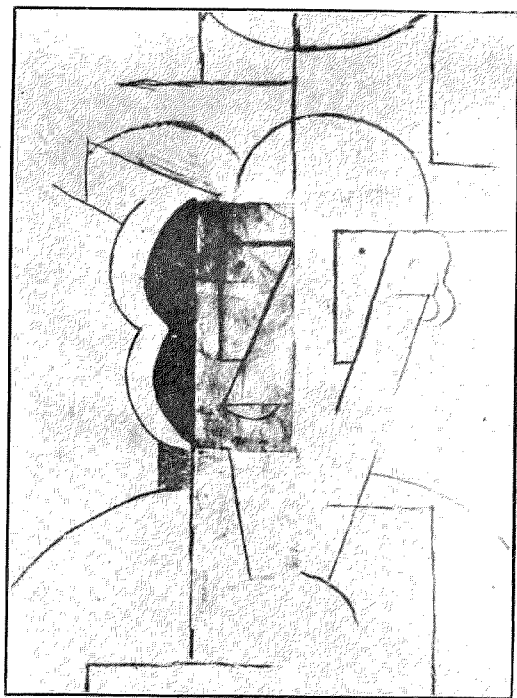
谷訶(Gogh)作





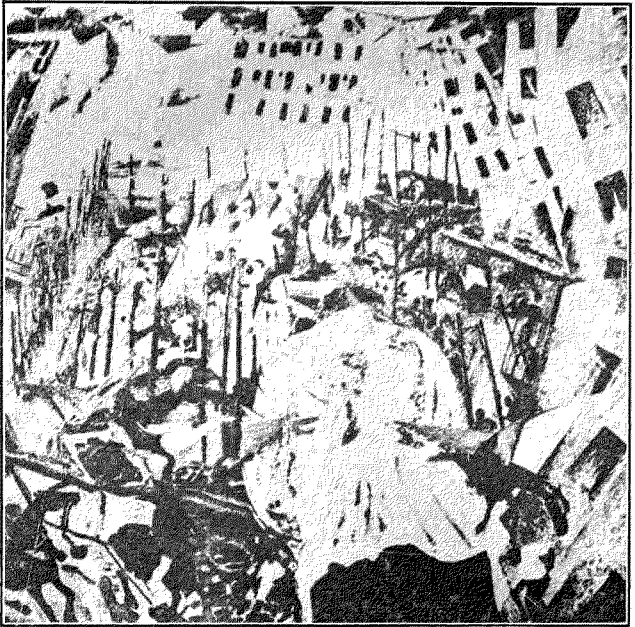
肖像

馬諦斯(Matisse)作



頭

比卡索(Picasso)作



闖入家中的市街生活 鮑菊宜(Boccioni)作



即兴

康定斯基(Kandinsky)作

# 近代藝術綱要目次

## 總序

## 自序

### 第一章 總論

A. 藝術的發生

B. 藝術的形式與內容

C. 藝術的三形式

D. 文化的歷程與藝術

### 第二章

古典主義與浪漫主義的藝術

A. 近代文化的基調

B. 古典主義的藝術

(一)

(一)

(四)

(二)

(一七)

(二二)

(三)

(三五)

C. 浪漫主義的藝術·····	(三二)
第三章 寫實主義的藝術·····	(三六)
A. 寫實主義的文化的意義·····	(三八)
B. 柯斐的生涯與藝術·····	(四二)
第四章 印象主義的藝術·····	(五三)
A. 近代精神的藝術化·····	(五三)
B. 印象主義的運動·····	(六〇)
C. 新印象主義的藝術·····	(七三)
第五章 表現主義的藝術·····	(七八)
A. 再現的藝術與表現的藝術·····	(七六)
B. 表現主義三大大家·····	(八一)
C. 後期表現主義的藝術·····	(九二)

第六章 新興藝術……………(九五)

A. 立體主義的藝術……………(九五)

B. 未來主義的藝術……………(一〇四)

C. 絕對主義的藝術……………(一二)

D. 結論……………(二五)

中文名詞索引

西文名詞索引

# 插畫目次

達微特作：蘇格拉底

特拉克洛亞作：狩獅

柯裴作：石工

莫內作：泰晤士河

羅諾亞作：浴女

西涅克作：海灣風景

賽尙痕作：水浴

谷訶作：向日葵

馬諦斯作：肖像

比卡索作：頭



# 近代藝術綱要

## 第一章 總論

### A. 藝術的發生

原始的未開化人，不辨人與自然的差別，幾乎連自己的存在都沒有意識到。後來他們漸漸覺悟，能區別彼我，對於自然就感到驚異。他們看見天上忽然下雨，忽然起風，又有其他種種天地的變異，覺得可怕而戰慄。愈明瞭地意識自己，對於自然的強大愈覺可怕，就發心欲「脫離自然」而努力從自然中救出自己。他們先明白地區別了自然和自己，然後設法反抗自然。欲反抗自然，非具有強大的力量不可。然對於那樣偉大的自然，人類原是極微小的一種東西，實在沒有反抗自然的力量。於是人們就向自己的內部探求神祕的力，以與自然

相對峙。他們從自己心中發見了「神」。「神」便是他們所希求的神祕的力與理想的表現。他們使「神」和那偉大的自然相對峙，使「神」支配這偉大的自然。他們欲滿足這希望，就確認「神」是全智全能的。

故神非常偉大，神是統治自然的。神能使自然滅亡，同時又能保護自然。但神是代替了人類而支配自然的，故人類必須調和神的心，使神心與人心相符合。於是人類就有對於神的奉祀和犧牲。所謂「祈禱」便是人心與神心相通的唯一的路徑。但在原始人，僅由空想而不由感覺，不能滿足。於是他們就造出祈禱的對象，即神的姿態來，使有形象而可以用眼感覺。——這樣創造出來的，便是「藝術」。故神是完全的理想，是十全的表徵；同時又是藝術的發現。

但在覺悟力極強銳的文化人，就不肯在「神」中探求其避難所。他們說，「神是死的。」他們要超越了死的神的屍體，而建築起自己的殿堂來。他們只管依據了自己的官能，而在自己的生命——他們的唯一的實在——中直接

地探求十全的世界。於是就產生現世的藝術。如尼采所說，「藝術是使生命美化的。」故追求藝術，便是肯定生命，使生命十全地高揚。通過了「藝術」的窗，可以看見人類的靈魂的十全的姿態。

故藝術可說是體現「美」的一種東西。欲會得藝術的本質，必須先明白「美」的性狀。所謂「美的感情」，約言之，便是人類在感覺中所體得的積極的生命活動的感情。即肯定自我的生命，而引導靈魂於十全之域的感情。反之，傷害生命，破滅生命，而否定生命的，便是醜。這生命的肯定與生命的否定，正是美醜判斷的尺度。但這所謂肯定與否定，並不是指說性格的表皮上的波紋，而是指說全人格的根柢中所迸出的深刻的人性的發現。普通所認為醜的行爲中，有時也有深刻的人性的光輝，在藝術上便不認為醜。反之，普通所稱為美的行爲中，有時僅止於表皮而全無深刻的人性，在藝術上亦不認為美。惟從全人格的根柢中所迸出的深刻的人性的顯現，方可名之為「美。」表現這美的，名

之爲「藝術」

## B. 藝術的形式與內容

凡是藝術，必具有形。有的藝術由種種線和面錯綜而成，有的藝術由種種色彩譜而生，有的藝術則由各種音或各種言語的抽象的形結合而成。故形是藝術的第一條件，不具備形，不能成爲藝術。實際的物象也都有形；但實際物象的形與藝術的形，有顯著的異點：即實際物象的形止於形狀而已，此外並不含有深刻的意義。藝術的形不僅是一種形狀，而又含有深刻的心。含有這深刻的心，的表現的形，方可稱爲藝術。

故藝術的形，可說是心的表現形式，或自己的心的姿態。藝術上的形，與人的心同一不二，故藝術必須是心的顯現。在這形中有創造，有體驗。這創造與體驗的進行的過程，即所謂技巧，即表現的方法。除去了心，便無所謂形式，無所謂

技巧，除去了形式，也便沒有心和技巧。三者實有「三位一體」的關係。在藝術上，這三者無差別，也無價值的高下。但藝術以成形爲終局，故可說形式是最後的目的。形式偉大的，心也偉大；心的價值偉大的，形式的價值也偉大。故藝術的評價，除了從形式着手以外沒有別途方。

但這形式，必須是心的完全的姿態。倘偏重了形式的單方面而忘却了心，忘却了二者的密切的關係，便會發生不可藥救的誤解。世間的人，往往有過於尊重形式，過於偏重技巧，而對於形式與心取用二元的看法。這等人都不能理解藝術，也不能理解形式的真的意義。因爲拘泥於形式，便不能理解藝術因人與時而生差别的理由，而以死板的一定的「型」爲藝術上最尊貴之物，便不能窺見真的藝術的生命了。真欲理解藝術的生命，必須深入于形式的根柢中。從形式着手，而又不拘泥於形式。滲透了其根柢，自能會得藝術的生命了。

故形與心，在藝術上是同一不二之物。說形卽是說心，說心卽是說形。

所謂理解藝術的生命的心，換言之，便是吾人對於自然人生的「體驗」。用藝術上的話來說，就是所謂藝術的「觀照」。故體驗因其深淺與態度而有各種類。例如宗教上的體驗，是以「信」為根據的，則不必需要科學上的「真」。即使其所信的為荒唐的空想的事實，但一入體驗，其空想即變為儼然的實在了。但藝術家並不需要宗教上的信仰。藝術家能在天地到處發見生命。在一片的花瓣，一滴的雨露中，他們也能看見有光輝的生命。他們對着了種種多樣的風貌，能窺見其內生命，而與之合一，這體驗的心境的表現，便是藝術。一滴雨的下降，需要天地全部的深廣；同樣，要在天地到處發見生命，也必需要與天地相等的深廣的人格。紙上描出的一隻蘋果，是畫家的藝術的體驗，即透徹目前的實在的生命的表現。蘋果的個體雖然極小，但也是十全的生命的顯現。藝術上所表現的對象，是外界的自然各個體；但從內方面看來，同時又是完全的整個的世界。

故藝術不但是表現一個對象，其對象又必須是十全的世界觀念的表徵。故藝術上所表現的一隻蘋果，決不是微小的一種個體的存在，而是天地萬象的森嚴的實在。雖然它的形狀很微小，又不像戲曲似地說出着一種人生的波瀾或思想上的事變，但這微小的形狀，便是貫徹宇宙包括天地的精神生命的顯示。在一個中兼備全體，在有限中表現無限，在一念中顯示永遠，故藝術是十全的世界觀念的表徵。

所描寫的原下不過是微小的一物象，但能顯現廣大無邊的生命與十全的世界的觀念，藝術真有不可思議的妙力。在一個的藝術品中，在有限制的姿態中，怎樣可以表現十全的世界的觀念呢？這便是前述的「形」的妙用。藝術上的形，不是實際的物象的形，而是表示對象的一種象徵。近代法國大畫家賽尚痕（Cezanne 見後文）曾經說：『太陽，雖不能照樣地在繪畫中再現，但應用別種方法或借用色彩之力，一定可以表現。』這便是象徵的表現法的意思。繪

畫中所描寫的形，原來不是物的實形，而是物的象徵；即用藝術的方法而使對象變形的。故藝術上的描形，是一種祕密。但這祕密並無何等特殊的妙法，也不過如前所述，形式是由于體驗而來的，故畫面所表現的形式，能引導觀者，使入於與藝術家所體驗的心境中。欲求易於理解，今可就一般經驗的形和藝術的形（觀照的形）而比較之。普通看事物時，也看見一定的形，但其所見的形與藝術的形大異。即在普通的經驗中，對象受時間與空間的束縛，而作一定的形狀。因這原故，各個對象分別地出現於我們的意識中；即對象與觀者的自我分離為兩體，我們把對象當作外物而一一意識之。

藝術的形則不然，對象服從於觀者的自我，二者融合為一體。惟藝術家的心，能把普通的形變為藝術的形。這新造的形，能使所描的對象成為世界觀念與精神的象徵。再從別的方面着想：天地萬象，倘用理智的眼光去看，所見的都是各個分別的存在，而不能看見其為有生命的有機體。但倘用藝術的眼光而



觀照起來，一枝一葉，都是宇宙的生命顯現。藝術家的作品，是由這種觀照的態度而產生的。這可簡稱之爲「藝術體驗」。

在一般經驗中，對象與自我分離，例如花是花，鳥是鳥，我與花鳥分離而相對。在藝術體驗則不然，物與我渾然融合爲一體。花鳥和看花鳥的我，都是藝術體驗的材料，而合成一完全的總體。故製作藝術，稱爲藝術的「創造」。自然和人生，一入藝術的體驗，便有生命和光輝，而成爲一種新的創造物。

在有創造能力的藝術家看來，對象不是單獨的客觀的存在，自己也不是孤立的自己。把兩者融合爲一體，對象便有精神而成爲一種新的生命。

故藝術的創造，換言之，是生產不息的一種行爲。進一步說，便接觸了所謂「人格」的問題。天地間的價值，是高大的人生的人格。這無限的創造與無限的統一的人格，真是宇宙的絕對的實在。前文所述，新的創造的精神，便是這人格的最深的心核。因了這人格於個體中能表現全體，剎那中能表現永劫。能在

單一的微小的形中顯現宇宙的精神，便是這人格的偉力。故凡庸的人與天才的藝術家，所觀看的對象是同一事物；但其觀看的活動實有死生的差別。要之，自然是人格的反映，形式也不外乎是人格的具體化。藝術家在世間所見的，雖名為天地宇宙，其實是他自己的人格の自完之形，他的內心的表現於外部。換言之，凝縮於個人中的宇宙精神，便是人格。更進一步而探究，人格可說是個人的心與世界觀念融合一體而成的。獨自的個性與普遍的觀念，二者相融合，然後有文化的完成。這完成的過程，便是文化的發達；亦即藝術的發達。

更從另一方面考察，所謂人格，同時又是表現時代精神的。世界觀念顯現於個人的心中的時候，各個人用各異的方法而使之統一。社會的精神在各個人的人格上添上一種色彩，而成爲各種個性。這個性與世界觀念相一致融合，而完成人格，藝術的格調即由此而生。欲考究這精神在各時代的人們中如何顯現，是歷史的題目。凡一時代，必在人格的形式上加上一種特質。即一時代所

特有的姿態，名爲時代形式。時代形式根基於人格形式，又因了世界觀念與人如何融合而定。文化形式是獨自的人格表現。故各時代的文化具有一定的形式，各時代的藝術也具有獨自的格調。

要之，各時代的文化，不過是人格形態的自己顯現。所謂人文的發達，便是指這道程的。個人的人格，在總體上實行顯現。故個人的人格必爲廣泛的一般的時代典型的部分。

### C. 藝術的三形式

世界觀念在人心怎樣地表現？如前所說，這是歷史的問題。但就實際上看來，無限的統一的人格，是永遠不息地在那裏變形，而創造下去的。現代藝術中所表現的人格形態如何？是我們現在所要論述的問題。但在論述這問題之前，必須先把藝術的三種根本形式說明一下。

如前所述，自然與人類的對峙，是文化的發展的起點。換一句話，就是人類對於自然取怎樣的態度而觀察的問題。創造的人格，成了他人不能干犯的特獨的個性而出現，這個性的差別，大都是根基於「觀看」的動作的。

藝術——特別是繪畫、雕刻等造形藝術——的歷史，其實就是「觀看」的歷史。觀看的態度變更了，藝術的技巧也變更，即藝術的形式也變更了。但觀看的態度是因了甚麼而變更的呢？答曰，是因人類與自然的關係如何而變更的。這樣說來，藝術的歷史，可說就是對於自然的看法的歷史，即世界觀的歷史。某評家說：『近代的印象派，不是一種傾向，而是一種世界觀。』這句話不僅適用於印象派，對於一切藝術是都可適用的。

「觀看」一事，似乎是單純的，其實却很複雜。但大體分爲 Active 與 Passive 的兩種。即「觀看」一事中，有這兩種的活動，前者是外面的，後者是內面的。即在前者，人是受動的，從外面向內面而動作；在後者，人是能動的，從內面向外

面而動作。觀看的態度，因了這兩種差別而變更，因之所惹起的心象，亦自不同。我們欲觀看，在外界必須有一種物象。這物象滲入於心中，而成爲一種刺戟。我們的眼不但受納外面滲入來的刺戟，又把這刺戟通達於精神中，而惹起思維。卽由刺戟成爲感覺，成爲意識，而結合於思維中。這種事實，略加反省便容易理解。如柏拉圖所說，『眼不僅受納刺戟，同時又必使之服從。』原來外界的刺戟，達於我們的意識的時候，我們並不照外界所有的樣子而意識，而必把它加以變化。我們凝視自然的時候，不是僅把外界的姿態照樣地映寫在心鏡中，而必用自我的統一來支配它們，而創造一個新的世界。如德國大詩人歌德（Goethe）所說，看見物象而不加以思考，猶如不見。由眼的刺戟流入於思維，與之合結成爲一種的「姿態」。使刺戟變成姿態的，便是思維。假如我們觀看外界的一株柏樹，不入思維而僅於感覺的時候，這只是一種綠色的斑點而已。我們受了外界的刺戟的時候，如欲明白其爲甚麼東西，則必須思考；用內面的根本

的概念來把它整理，用經驗來把它補充，然後綠色的斑點方始變成柏樹而為我們所認識。欲認識一株樹，必須經過這樣複雜的手續。

這 *Passive* 的動作與 *Active* 的動作的兩種力，常是相互地作用着的。不過我們在精神活動的時候，不容易注意到罷了。這兩者中僅乎一種活動，是不可能的；必須兩者共同動作，而現象方始成立。

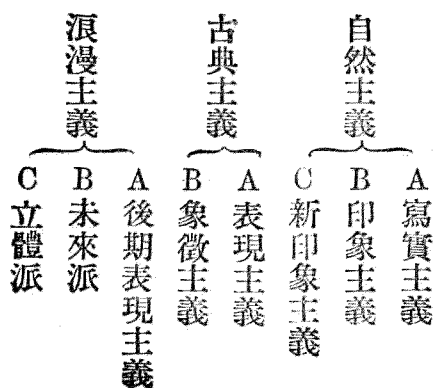
在這裏我們必須就各人的性情而考察一下：能動的性情的人，與受動的性情的人，其眼的作用，注意的強度，經驗的量，思維的力，及知識的範圍，互有差異，其觀看的作用也互不相同。因了這條條件的變化，其所見的現象也各不同。多數的人，並未意識到這些條件；但在實際上差異甚為顯著。即因了這些作用的強弱，而其觀看的動作或以外面為主，或以內面為主；或信賴外界，或信賴自己。前者多依據外界的物象，故可稱為「客觀的」；後者多依據自己內面的心情，故可稱為「主觀的」。因此，人格上所染的個性的色彩漸漸加濃，而人與自然

的關係，即因此而定。區別了自己與自然，彼與我，外界與內界之後，有的人向自己的內界中找求安居之地，有的人向外界的自然中探覓其住家，又有的人，選了客觀與主觀相融合的境地。人類對於自然的位置，即由此而決定。

試概觀世界文化的歷史，可知都是因了各時各地的思想潮流的根據於何處，而造成各異的文化的。或者可說，世界的文化，是自然與人類的對峙，主觀與客觀的葛籐或調和的歷史。在藝術上，這特質也很顯著。故自來的藝術可分為三種根本的形式。即依據於自然的，客觀的，稱爲「自然主義」；沉潛於人的主觀中的，稱爲「浪漫主義」；融合主觀與客觀而欲徹底於其中，即成爲「古典主義」。

不拘甚麼時代的藝術，必歸屬於上述的三種形式中的某一種。近代的藝術，取了那一種形式而發展呢？在近代，這三種形式是同時並存而發展的。柯裴（Courbet 見後文）所提倡，入德國而繁榮的「寫實主義」，從其態度上看

來，當然是屬於自然主義的。極端注重視覺而高唱客觀的「印象主義」可說是自然主義的最適切的代表。又如現代所盛行的「後期印象派」和「未來派」，「立體派」等，可歸屬於浪漫主義。賽尙痕（Cezanne）與果剛（Gauguin）等的藝術，則可稱爲古典主義。今將近代各派藝術分類列表如下：





如上所述，藝術的一般的性質，及人格形態與時代的關係，已可大致明白，現在擬再就過去的文化，過去的藝術的足跡，略加考察，然後概觀現代的藝術。

#### D. 文化的歷程與藝術

原始的人，被自然的威力所壓迫，恐怖而欲脫離自然，潛入於自己中，而與自然相峙。就把自己的理想具體化，而從自己內界造出「神」，他們想要借了神的力而征服自然。這是在前面已經說過的話。故當時的藝術，不是現象的照樣的模寫，而是潛在於其底奧中的神祕的力的表現。如某學者說：「藝術，是欲打倒自然現象的暴力的人類的企圖，是內精神的表現，是從屬於人類的新的世界的創造。」這話不限於原始人的藝術，富于唯心的主我思想的東洋人，古來都信仰佛教，以為現象的世界僅屬假象，人生勿拘囚於這謬見，務須超越自然，而觀看現象的底奧中的「真如」的姿相。

但在希臘人，這關係恰好相反，他們是把自己埋沒在自然中的，他們欲沒入自然中，而與之成爲一體。他們不向自己的胸中探求「神」，而以爲自然便是「神」，且這「神」也是人類。他們對於自然，不感恐怖，而同它們共樂和平，依據它們，而又欲支配它們。於是人與自然與神，總合而成爲一體。故希臘的藝術，從自然的模寫開始。他們對於客觀的外界的自然，不感覺奇怪，却當作自己的感覺而意識。故某批評者說：『人類只管信賴自然，漸次離去內精神而歸於外部的世界，有欲養成純粹的眼的傾向。失却自己，失却意志，而僅爲「自然的反響」了。』

但上述的傾向，與基督教的興起同時發生一次轉化。基督教在地上建設神的王國而支配人心。自此以後，離去現在而向彼岸把握超絕的全智全能的神，就成了人類的最高的理想。故基督教對於自然懷着深的疑惑；同時也不羨慕自然與現實，翹望天國的幸福，而否定地上的榮幸；他們的教訓，以爲貧苦的

人反能看見神明而入天國。

但跟了理性的覺醒與自我的開放，歐洲人漸漸地親近自然了。於是中世紀的世界觀就發生一轉化，而在思想的根柢中投入了一種新光。築成近代文化的基礎的，是康德。康德剝奪了神的超絕性，又把神從彼岸呼了回來，而認它爲目前的現象與世界的內部的精神。於是人們認爲宇宙精神便是神，即所謂「萬有神論」。人類與世界觀念的關係，便因這萬有神論而根本地決定了。康德所建設的理想主義的文化，以萬有神論爲基礎。費西特（Fichte），謝林（Schelling），黑格爾（Hegel）等的哲學，也是立在這基礎上面的。在藝術中，如浪漫派的詩歌音樂，也都是從這同一的根柢上生長起來的。故自十八世紀末經過了十九世紀而至於二十世紀的最近，其間的文化雖有種種的色彩，但在本質上是不變的。

但就中最近的文化，和前時代的文化却有顯著的差異。汎神論的基礎原

是共通的；然其顯現的方法不同；使前後截然區別爲兩個時代。康德以來的理想主義，主觀的色彩非常濃厚。費西特則以絕對的我，即高揚於無限中的自我爲宇宙的本體，世界精神與人的理性合爲一物，萬有神論也取了主觀的形，於是自我就變成了客觀界的中心；自我的精神的組織，與客觀界的構成相同；一；世間與人類的關係，就變成了無限的我與有限的我的關係。故絕對的個人主義，成了哲學及論理的基礎，藝術的花就在這上面開放，文化就在這上面展進了。

如上所述，以自我爲根柢，而在其上建立世界觀，發展藝術。故當時的藝術，當然裝成理想主義的格調。現象的世界被取入於自我中，用自我的模型來使它理想化，而以表現人類精神爲法則。故一切藝術的中心，是人與普遍的人性；所謂藝術者，便是人所理想化的東西；自然也必因人類化而方有其價值。要之，高揚人性於完全的狀態，是文化的無限的理想。例如歌德的浮士德 (Faust)，

是最能表現當代精神的作品。

故近代前期的文化，是以自我高揚為理想的觀念論，即主觀主義。近代以來直至二十世紀的最近，其間的文化取若何的基調而展進，請在以下各章中逐述之。

### 問題

- 一 描寫尋常什物器具的靜物畫，為甚麼能為珍貴的藝術作品？
- 二 試略述藝術三形式的由來。

### 參考書

- |         |       |      |        |
|---------|-------|------|--------|
| 近代藝術思潮論 | 板垣鷹穗著 | 魯迅譯  | 北新書局出版 |
| 表現與背景   | 板垣鷹穗著 | 蕭石君譯 | 開明書店出版 |
| 現代藝術十二講 | 上田敏著  | 豐子愷譯 | 開明書店出版 |

## 第二章 古典主義與浪漫主義的藝術

### A. 近代文化的基調

近代文化的基調是甚麼？這是很複雜而需要考察的問題；但概括地探求其中心，可說是「實證的精神」——不訴於實際經驗的即非真，真理必須從實驗獲得的一種思想。這實證主義，表面看來似是很平凡的；其實它的裏面含有破除過去一切信仰，規範，傳統的強大的力。過去的殿堂，無論其何等壯麗，但我們不能依舊信仰。我們必須親手拿它們來暴露於明亮的白日之下，而用理智去批判它們。於是過去的一切就遭破滅，而文化更新了。這實證主義浮出於文化的表面而加以濃烈的色彩，始於十九世紀中葉；直接反抗前時代的主觀的理想主義，而徹底於客觀中。結果，變成自然科學的勃興，與物質文明的發達，

又出現於藝術上，而變成自然主義。

人與自然本質上合一的思想，現在與前時代相同，並無變異；不過對於人自身的看法，與前時代不同了。從來高揚自我，至於宇宙無限之大；現在則不然，自我不過是自然界的微小的一粒。即萬有神論已經過客觀的變化了。現在的思想，人不復爲自然之主，而僅爲進化的一小部分，沒入於全體中的現象的一部分而已。在精神的十全中，人類雖佔據上位，但主觀的絕對的價值，已被客觀所減低了。這便是近代文化的根柢。此後自然現象做了宇宙的中心，以前人類想要征服自然，現在却被自然征服了。人類漸受自然的壓制，自我漸受自然的虐待，這傾向的當然的結果，便是宿命論與機械論的思想的盛行。極端的物質論者，連他自己都可用物質來說明了。但從認識論想來，這唯物論到底不能支持其主張；而理想主義的世界觀，於是非求一轉化不可了。尤其是最近的思潮，頗多反抗這唯物論，而希求高揚自我，使爲自然之主。哲學上的新理想主義及

藝術上的新浪漫派，都漸漸地得勢起來。但這是後文的話。現在只須注意，近代文化最初是以客觀為基礎的出發的。

近代的思潮，顯然是注重物質，而受客觀的實證精神的支配。故藝術的傾向，也與從來大異其調子。以追求理想為唯一的目的的藝術，到今日已失却面目；今日的藝術，已托根於客觀的自然中了。立在展進的文化的尖頭的人們，不復像從前地沉潛於空想和理想中，而向目前的事實中探求確實的基礎，欲直接地從自然中體現世界觀念。客觀的現象的世界，正是他們的立腳點。於是人就變了客觀的全體的一部分；宇宙也不像自我高揚的理想主義的所說的偉大，亦不過起伏於大洋之中的一波瀾而已。

根據上述的思想，而造成近代藝術的特色與格調。即從這近代思想的實證的客觀主義上產生自然主義——寫實主義與印象主義。

但我們在這裏必須注意：最近的文化與思潮，有脫離這實證的客觀主義



的傾向。現代是離去自然，在芳烈的主觀中探求十全的世界，而在人類的內部禮讚心靈的幽姿的時代。即從客觀偏重的自然脫離，而再在自己中發見安住的地點。原來藝術的展進，與個性的關係很深；且一時代的藝術與前時代的藝術，其間有不可切斷的脈絡。近代的藝術，以客觀主義爲中心，而其前及其後，均是主觀主義。故現在欲說近世藝術發達的途徑，必須從客觀主義以前的十九世紀初葉的古典主義說起，順次及於今日的藝術。

### B. 古典主義的藝術

精神的活動，是不能切斷連綿無限的活動，同時又是以現在的剎那爲中心，而包攝過去未來的活動。但考察文化發達的事實，現在的剎那及以前的過去，其文化的姿態特別顯示異樣的色彩。在個人的精神中，現在與過去也有不可分離的關係。有時過去在現在中顯示力強的影響，結果支配了現在；有時現

在完全脫離過去，而作過去的逆行。換言之，即有兩種傾向，其一是執着現在，力求現在的完成；其二是企慕過去的光榮，而向其中探求達得的道路。後者便是所謂尙古的精神。這尙古的精神現示於藝術中，便是十九世紀初葉的「古典主義」。

凡一時代的藝術，一到了爛熟之域，大都失却最初形成這藝術時的精神，而沒有活潑的生氣。於是人們對於當時的藝術就覺得缺乏清新與刺激之感，而欲另求新鮮的東西了。

試看古典主義隆興的當時，正在建立基礎的洛可可（Rococo）藝術，隨了法蘭西革命而崩壞了。人們對於洛可可藝術，覺得煩瑣可嫌；它就失却了清新與刺激，而與新社會生活沒關係了。

欲救濟這衰頹的狀態，當時的人們就發心歸復於古代。他們向古代的名匠所遺留下來的傑作中探求新的生命。於是新造的藝術，就以模仿古代爲事；

欲再現古代，就一切都非尙古不可。

古典主義的意義，是反抗當時的洛可可美術，努力模仿古代的樣式而制作。總之，古典主義是以形式的美爲唯一的目的。一切藝術的目的，是美。但在自然界中不能完全找到。故藝術家欲追求美，必須向自然及過去的優秀的作品中去選擇。這樣的主張，惹起了當時世間的大多數人的注意，就在藝術上發生絕大的影響。

更進一步，古典主義主張藝術的目的爲形式美。素描的繪畫中，最多形式美的分子，故素描爲藝術的重寶。可爲藝術的模範的，唯有古代。吾人所應走的唯一的道路，是古代的模仿。

完全地實行古典主義於藝術上的人，是法國畫家達微特（Louis David 1748—1825）和昂格爾（Jean Dominique Ingres 1780—1867）等。

達微特於千七百八十年，從古代藝術最豐富的意大利回到巴黎，就提倡

古典主義，即 *Classicism*，在近代歐洲的藝苑中建立了古典藝術的基礎。他所歡喜描寫的畫材，是古代的傳說與歷史，應用與古代精神相符合的技巧而描寫。他在旅居羅馬的時候，研究古代的彫刻，把從古代作品及理論中所得到的法則，實行於自己的作品中。但他所得的古代藝術的知識，以彫刻為主，其中心是古代藝術的「形式節奏」。均整，中庸，平衡等形式的美，便是他的理想。但強烈的感情，當然與這靜止的形式不能相容，故爲達微特所不取。注重端整，結果就是極端地尊重形式的美，而犧牲了感情的火。故達微特的作品，即使是描寫激烈的感情的繪畫，也充滿着冰一般冷靜的情味，而全無溫暖之味。他的用筆，一點一畫都冷靜，正確，完全是理智的描法。他的人物畫，也都模寫古代的樣本或雕像；古代的壁畫及陶器畫，在他的作品中有很多的影響。素描非常正確，輪廓非常秀美，這是他的作品優點。但色彩却很粗拙而生硬。複雜龐大的油畫，都缺乏情味，與素描沒有多大的差別。

達微特的尙古的藝術，是尊重羅馬的風習的。與革命時代的精神，頗有共鳴之點。當時正是法蘭西大革命的時代。因此世人對於他的藝術，非常歡迎。皇帝拿破崙任用達微特爲美術總監，而認他的繪畫爲宮廷藝術。十九世紀初葉的藝苑，就呈非常熱鬧的光景。

比達微特更加徹底，而又更富於藝術的價值的古典派作者，是昂格爾。他的主張，色彩是繪畫的裝飾的手段，僅屬繪畫的扈從；素描才是繪畫的本體。繪畫是以素描爲骨子，以色彩爲附飾而完成的。他在古代意大利畫家喬篤（Giotto di Bondone 1266—1337）的簡樸的線中，發見真的希臘精神的表現。他常常教訓弟子們說：『我們必須消化古代。』意思就是說完全體得古代的美，而用以創造自己的表現。所以他又說：『倘模倣古典而缺乏生動的趣致，古典就變成毒藥了。』從這種話中，可知昂格爾的確是體得古典美的真理的人，爲僅事模擬的達微特所遠不能及。昂格爾能體會古代的形的本身的意味，而在

其中發見新的生命，這便使他的令名永傳不朽。試看他的作品，雖在藝術形式屢次變更後的今日的我們，對於他優秀雋美的繪畫還可以真心地感動呢。

古典派的運動，從文化的發達上看來，可說是對於十八世紀的煩瑣的藝術的直接的反動。反抗始於尚古運動而繼起不息。但真能歸復古代，真能了解古代的精神的，極爲稀少，大都不過是以古典主義爲目標而模倣，而墮入於一種形式主義。總之，古典藝術的特色：第一，欲觀照藝術的生命的美，不從自然直接觀察，而從古代藝術中會得；不但如此，甚至欲用對於古代藝術的看法來觀看自然。第二，提高形式的價值，而始終於形式之中。第三，抑制感情，爲了形式而犧牲個人的喜悅悲哀等感情。第四，以素描爲繪畫的本質，而輕視色彩。這四種特色，都是排斥感情與個性的當然的結果；個性沒却了，所表現的當然只有類性了。由此可知古典主義的藝術，不是官能的藝術，而是以精神的統覺爲主的綜合的藝術。故輕視色彩而尊重形式，是其必然的結果。這一點與現代藝術有

深切的關係，即現代的立體派藝術等，與這古典主義的藝術有互相接觸的一面。

這缺乏情味的形式主義的藝術，與當時的尚古的精神原是十分投合的；但對於動搖流轉不息的時代的人心，不能永久維繫。於是社會對於這種古典藝術漸感厭倦，而要別的新鮮的藝術了。適應了這要求而起的，便是浪漫主義的藝術。

### C. 浪漫主義的藝術

從古代藝術的讚美而生的古典主義，跟了時代的推移而漸漸失勢了。因為它的形式的法則把一切都虐待，他的堅硬的規則使一切都受拘束而成爲一種虛空的形式。有了這樣的缺點，當然容易惹起反抗而墮落了。

藝術本是無限的創造，不許分秒的停滯。古典主義告退以後，應聲而起的

便是浪漫主義。浪漫主義反對以前的尊重形式與客觀的性質，而爲新的個性與主觀的藝術。浪漫主義盡力主張個性的權威，反抗形式的規矩，而呼號自由與解放。他們追求新鮮的內容與表現，而欲赤裸裸地表現個性。捨棄冷酷的形式，而發揮強烈的感情與幽遠的空想，藉以呼吸清新的空氣。

但這種浪漫的空氣，並不是現在突然地湧起來的。反抗十八世紀的洛可可及合理主義的時候，就有浪漫主義的萌芽的出現。這是主張涵養深刻的感情，而歸於純潔的自然的一種藝術主義。從歷史上看來，十八世紀可說是冷靜的理智與形式的時代。一面反抗這一般的潮流，一面又被革命的空氣所催促，於是「歸復人類本然的自我」的呼聲，力強地在人們的耳邊響着了。他們努力擺脫人爲的拘束，而喚醒自我。凡作品必須從精神的內部流出。凡作品必須不借他物的力而表現自己個人的心。這樣的主張走於極端的時候，便沉浸於豐富的空想與激烈的熱情之中；表現這種空想與熱情，正是藝術的本職了。總



之，坦白地表現真實無偽的自己的傾向，是浪漫主義的源泉。

浪漫主義的藝術家所取的題目，不是向古代中追求，也不是向現實的世界中探得；惟富於傳說的神祕與小說的感情的中世紀，與他們的空想發生共鳴。他們捨棄現實的客觀的世界，而在空想的世界中享樂幽遠的神祕味。

故浪漫派的人們的興味的中心，在於文學，尤其在於詩歌。因為浪漫主義的本質是適合於文學詩歌的。在造形藝術之中，繪畫最適合於這主義。彫刻便不適於表現纏綿的空想與熱烈的感情。欲表現這熱烈的感情與空想，其勢不能應用粗重固定的形式，而必須以流轉和變化為原則，務使一切現象都呈活動的姿態。故浪漫派的繪畫，必須有相應於這精神的描法。故某評者說：『古代藝術的精神是彫塑的；近代藝術的精神是繪畫的。繪畫是內面的音樂。』

這浪漫的精神漸漸浸潤了人心，於是對於新的繪畫的要求切迫起來了。最初在繪畫上具體表現這精神的，是法蘭西的天才者特拉克洛亞（Eugène

Delacroix 1799—1863) 特拉克洛亞是天賦的空想的詩人。他在自己的日記中反覆地寫着：『真的畫家，是創造的人。』他自己便是「想像的創造」的化身。

近代有名的象徵派詩人波獨雷爾(Baudelaire)對於浪漫派的藝術具有深切的同情與理解。他常常代替他們鼓舞。關於特拉克洛亞，他也有讚揚的記錄：

『特拉克洛亞對於熱情，具有燃燒一般的愛情。他是博學的人，對於各種學問都有興味，甚麼東西都會描寫。對於無論何種印象，無論何種思想，他的心都能開散而攝受在他的作品中，有人生的劇與創造者的心蕩漾着。

『在他，想像是最尊貴的天賦，又是最重要的才能。他的想像的燃燒，常達於白熱的程度。他便考慮怎樣可以表現這想像的方法。用了如醉一般的筆而描寫這豐富的想像與白熱的感情。其筆法中又含有許多野生未熟的分子。這

是他的靈魂的最貴重的部分。而在另一方面中，他又含有社會的分子。這些社會的分子隱蔽他的心情的激烈的一面，而深藏他的天才的面目。』

在上述的波獨雷爾的讚詞中，我們便可知特拉克洛亞的性格。他的反對古典主義，原是當然的事。反對古典主義的必然的結果，是色彩的注重。特拉克洛亞的繪畫，對於色彩的研究非常苦心。前述的昂格爾等的繪畫，以「線」爲生命；而特拉克洛亞則反之，以色彩爲本領。他的畫技，係學習荷蘭畫家呂朋史（Peter Paul Rubens 1577—1640）及西班牙畫家谷雅（Francisco Goyase de Goya 1746—1828）的色彩法的地方很多。而受英國的畫家康斯坦勃爾（Constable 1776—1837）的啓發的地方亦不少。對於光線與陰影的關係，非常注意。故特拉克洛亞的繪畫，可說是徹底的色彩主義的藝術，而與後來的印象主義有密接的關係。他也曾描寫物體運動的刹那的印象，又考究其相當的描法。在這點上可稱爲近代印象派的先驅者。故新印象派的畫家西涅克（Sig-

page) 論述印象主義的發達與原理，用「從特拉克洛亞至新印象派」的標題，在論文中說：

『印象主義的設色，其由來在於特拉克洛亞關於視覺的色彩混和，特拉克洛亞實爲新繪畫的先覺者。他曾利用補色及對比色的配列，又借助於視覺混和的助力而作出新的調子，使繪畫有光輝及顫動的效果。這色彩上的新原理的發見，對於其次的時代有深切的刺激。』

富於熱情與想像的特拉克洛亞，對於印象主義的純粹視覺的藝術有深切的關係，似是不可思議的事。其實印象派所應用的色彩上的原則，早已在特拉克洛亞的藝術中體現了。

要之，浪漫主義是在繪畫中表現強烈的感情生活，而用象徵的色彩表現豐富的情趣。特拉克洛亞用了他的卓拔的天才而完成了這藝術。在這意義上他是新時代的人，是個性強烈的人，又是色彩主義的獨創者。

浪漫主義的特徵，第一是尊重自我，在自我中認識絕對的權威，而以歸自然爲本義。第二是以熱情與空想爲藝術的生命，脫離形式的拘束——換言之，以個性蹂躪形式，——而用色彩直接表現強烈的心情。這尊重自我的傾向，與色彩象徵的傾向，對於現代藝術實有深切的因緣。

### 問題

- 一 試述古典主義的起因。
- 二 試述古典主義與浪漫主義的異同。

### 參考書

- |         |      |        |
|---------|------|--------|
| 西洋畫派十二講 | 豐子愷著 | 開明書店出版 |
| 西洋名畫巡禮  | 豐子愷著 | 開明書店出版 |

### 第三章 寫實主義的藝術

#### A. 寫實主義的文化的意義

文化的潮流刻刻進行而不許停滯。浪漫主義達於高潮的時候，衰頹的危機已經醞釀在其中了。無論何時代，凡名匠的作品中，必有天才的力所創造的生命的光輝，與高雅的人格的面影。但倘徒事追隨天才，便模仿外形而忘却了其真實的心，於是作品便失却其清新的滋味，而墮落於平凡惡俗的典型了。浪漫主義的藝術，正蹈襲了這個缺陷，後來的作品，都失却浪漫主義的真精神，徒求形式的華麗，而內部實已虛空了。真精神失却之後，其生命的泉已經枯涸，當然不能期望其枝葉的繁茂了。故當時的社會，視浪漫派藝術為誇張與頹廢的屍體，而另向「確實的經驗」中探求活路了。

前文曾經說過，實證的精神是近代文化的基調。其結果就誘致了自然科學的發達與物質文明。於是「近代」(modern)的一個界線，就在這裏分明地劃定了。這次的轉化，在文化史上實有特殊的異彩。但物質文明的顯示於藝術史上，實自十九世紀中葉的自然主義開始。

這時候的時代風潮，顯著地向着了現實的自然而流去。自然科學的可驚的發見與進步，使人們對於世間的「觀看」法發生了激烈的變化。人們就傾注其全力以研究自然，興味的中心全部移置在現實的自然上。唯有由科學的實驗的方法可獲得真理。機械論與物質的世界觀，就成了左右人們的思潮的原動力。

法蘭西哲學家孔德(Comte)根據了實驗的事實而組織「實驗哲學」。排斥思索與冥想，而以從實驗得來的直接的知識爲真理，又爲觀察的基礎。這自然科學的研究的方法，被認爲史學研究的唯一的道路，史學就以社會學爲

基礎而建設了。又有以這樣的思想爲根基而作美學的人，便是推痕（Taine）。物質文明支配了社會之後，民衆便得到了勢力而在社會上佔有重要的位置。他們恃了大衆的勢力，在物質界及精神界上均得暢快的發展。於是民衆階級的權力非常偉大，非使一切屈服不止。這社會狀態的變化與新的精神上的要求，在藝術上也給與強大的影響。「爲民衆的藝術」的民衆主義，代替了「爲藝術的藝術」的貴族主義而興起；而平易通俗的民衆趣味，在藝術上投射了強烈的影。波獨雷爾是自然主義的仇敵。他批評自然主義說：「公衆只知道求真。」但藝術有兩種典型，即現實本位與空想本位的差別。前者是對着自然的本然的樣子而使之再現，即排除了自己而依樣地再現客觀的姿態。後者則用自己的精神來改造事物，使一切事物都有光輝與生命；但人們在自我前面反成了盲目。故我們對於藝術上的自然主義雖不足驚，但對於灌注於精神生活的各方面的現實中心的力，實非驚嘆不可。



自然主義的運動不限於美術上；在文學上，也有福羅貝爾（Flaubert）與左拉（Zola）等努力地提倡。左拉特別給自然主義以理論上的基礎。在美術上，他也當了新興藝術的戰士而作踴躍的活動。自此以後，人們便不能醉心於古典的壯麗與浪漫的甘美了。舊時的殿堂已變成夢境或蜃樓，而被現實的手所破壞了。在這廢滅的遺址上重建起來的，便是柯裴的「寫實主義」的殿堂。

### B. 柯裴的生涯與藝術

藝術不是理論，也不是論理的主義與主張。故現在欲表明寫實主義的意義，須就寫實主義的創始者柯裴而敘述其人與作品。

柯裴（Gustave Courbet 1819—1877）是革命的人。他是用了畫筆而開拓新境地的人。不但他的藝術為革命的，他的全人格也是革命的。他是爲了高貴的目的而戰鬥的勇敢的人格者又天才者。他對友人是一個忠實的人，不顧犧

牲自己；他在家裏是一個認真的用功家。他的風采猶如野獸，但他的心與感情都很纖細。他的自負心很强，全無浮飾之氣。他的言語動作，和他的作品一樣地銳利而徹底。他具有火燄一般的力，一面是強烈的破壞主義者，一面又是旺盛的創造的所有者。千八百五十年以來充塞於歐洲大陸的寫實主義運動，以他為指揮者。他在繪畫藝術中注入新鮮的血而使之更生。他懷着了農夫一般的自信，穿了木屐而從田舍間來到巴黎，但他對於甚麼東西都不恐怖，法蘭西人稱他為「野蠻的畫家」；他的確是像他自己所描寫的「石工」中的人物。

柯裴生於裴商松附近的奧爾南斯地方。他承受着德意志人的血統，故其性格中含有高厚重實之氣。他有粗大的頸與強健的身軀，濃黑的叢毛下底有野獸似的眼睛不絕於發出光輝。十八歲的時候，他立志做畫家，努力練習素描，曾自稱為「素描之王」。最初師事古典派的平凡的畫家；次年就奮然離去鄉土，來到巴黎。但他到了巴黎，並不從師，專憑自己而研究。這時候他對於古代的

名匠，尚懷着深切的尊敬。

柯裴的標榜寫實主義而爲近代藝術劃分一時期，乃在千八百五十五年。這一年歐洲萬國博覽會開幕。柯裴的寫實風的作品，在那博覽會中痛遭了虐待。他就在會場的門口建起一所木造的小舍來，就在這裏面開個人作品展覽會。他在小舍的門口大書數字：『寫實主義柯裴。』這便是寫實主義的發端。

寫實主義有甚樣的主張，我們可引用柯裴自己的話來說明：

我們這時代的人，必須從以前的「模仿」的熱病中恢復健康，而用自己的眼睛來觀看事物。過去多數的古代名匠，究竟教示了我們一些甚麼？拉費爾（Raphael）只是描了幾幅美觀的肖像，但我在他的藝術中並未發見甚麼東西。至於他的後繼者，——他的奴隸，——所作的更是低劣的東西，全然沒有教我們甚麼意義。故過去的所謂名匠的事業，可說全等於零。良好的藝術，決不是一般美術學校所能產生的。藝術上最貴重的是獨創，即藝術自身的獨立。學校

的存在，其實不過養成幾個畫匠而已。我不要模仿過去的人的畫法，但欲描寫自己獨立的固確的官能。我的目的，不僅是要做一個畫家，又要做一個「人」，由自己獨自的評價而表現時代的思想的樣式。簡言之，我的目的是要學習有生命的藝術。我不但是社會主義者，又是民主主義者，共和主義者，革命的支持者；或確實的真理的忠實而純粹的寫實主義者。

寫實主義的原則，是排斥理想。從這理想否定的一切點上出發，我又要達到個性的解放，而入於民主主義。寫實主義，在本義上是民主主義的藝術。繪畫是有形的言語，不能抽象地研究，故非實際存在的事物，不得入於繪畫的領域內。美術館裏堂皇地陳列着的大幅的繪畫，都是與現今社會狀態相矛盾的。教會裏的繪畫，都是不合於時代精神的。稍有才能的畫家，徒然地把自己的精力耗費在自己所不信奉的工作上；或埋頭於與自己的時代無關係的過去的題目中，真是可笑可憐的事！

試看以上的話，可知柯裴的主張，獨創是藝術上最尊貴的條件。前時代的模仿的熱病，非撲滅不可。所以他能在路上的行人中看出聖人，在喧擾的工場中看出時代的神祕。在他看來，徒然的空想，與塵芥一般不足貴；唯現實有真實的價值。所以他又有這樣的話：

美在於自然之中，可在種種的形式上看到。看到了美的時候，便是藝術；其人便是藝術家。但過去的畫家，往往在這些自然的表現上附加他物，或把它們變形，因此把自然的美減弱了。畫家沒有附飾或改變自然的美的權限，自然所啓示的美，超越一切藝術的傳習。這正是我的藝術觀的根柢。

柯裴到了五十歲光景，方被世人所認識，而行道的時代來到了。千八百七十年，他親自投入了暴風雨一般的普法戰爭的潮流中，因此他的晚年生活殊為悲慘。因為柯裴的反叛的性格，不許他對於社會的革命作旁觀的態度。法蘭西政府當革命的正中，強迫柯裴賠償美術的損失。柯裴只得逃避，亡命於外國。

藏身在瑞士的鄉間。到了千八百七十七年十二月三十一日，這近代寫實主義的使徒就默默地客死在那地方。先驅者的運命往往是悲慘的。但柯裴的生涯，顯著地表出着他的全人格，他的全人格便是他的藝術。

爲農夫之子而生長於田舍間的柯裴，從幼稚的時候就有嫌惡精神的文學的表徵的傾向。他對於都會人的典雅的生活，全不感到興味，却對他們抱着反感而排斥他們。他有這樣的性格，故宜爲民衆的代表，而痛感藝術的非革新不可。他在致友人的信中說：『民衆都歡迎我的同情。我可從他們獲得知識，他們又能使我增加生氣，故我非親自加入他們的生活不可。』柯裴對於民衆的態度，由此可以窺知。

他的高唱自己的主張，始於千八百五十五年的個人展覽會。這展覽會中的作品，大都是農夫及勞動者的實物同大的描寫；他的描法是寫實的，而非非常深刻；把自己所見的光景竭力依照客觀而描出；其描寫中既不表示批評，也不

表示同感，只是眼睛所見的實際的光景，絕不涉及眼所不能看見的內部。理想化的描寫，當然絕對排斥。這描畫的態度，他自己稱爲『數學似的正確。』

他的態度是排斥自己，排斥感情，不混入想像，而竭力服從自然。但他的繪畫的構圖組織等，多少有些不自然的地方。這是因爲注重部分的寫實，而犧牲了全體的調子的原故。全體的調子雖欠自然，但做作的工夫是完全沒有的。

他的作品更大的缺點，是色彩的不自然。過分注重了形的寫實，對於色彩的自然而易於忽略。柯斐的這個缺點，正是惹起後來的印象派的直接的原因。柯斐的畫，大體的色彩調與浪漫派同，濃重，沉重，而多用陰影。但因他的表現力非常強大，故也十分調和。

柯斐的代表作，要推「石工」。畫中描着一少年人與一中年人的勞動者，在道旁鑿石，或搬運石塊。這圖中有強大的力向觀者而來，使觀者感到壓迫。但柯斐的態度是十分冷靜的。故在畫中沒有同情，也沒有反感，也沒有主觀的影

跡。他只是描寫所見的實狀，實狀的後面全無隱藏思想或判斷。這純客觀的態度，與比他時代稍早的民衆畫家米葉（Jean Francois Millet 1814—1875）恰好相對照。米葉的畫中，含有深厚的同情，人生觀的光輝，與自己的判斷。米葉把地上的勞動看作神聖的姿態，而在其中表出一種高雅的心情。柯裴則與之相反，他對於勞動者，只當作一種現象。他是冷靜地向他們觀照，他覺得一切的人，都不過是受着物質與外部的關係的拘束的實在。故他的畫面所表出的，只是色與形的集合；實證的唯物論與機械論，在這裏面明白地露示著；這顯然是對於前代的浪漫主義的反逆。「石工」的色彩，與其他諸作品同樣地陰鬱；其實戶外的光線，決不致這樣陰暗，但他對於這一點並不加以考慮。所以柯裴可稱爲「褐色的畫家。」印象派的色彩，在他的畫中一點影跡也沒有。

十九世紀的中葉，時代的雰圍氣漸次染了濃重的寫實的色彩。天生成叛逆者的柯裴就做了這時代思潮的體現者。他在自畫像上題着：「沒有理想與



宗教的柯裴。」這是他的最顯明的自己批評。他的友人們稱他爲「革命的畫家。」因爲他徹底於破壞了過去的因襲形式，與教則。但反對自然主義的波獨雷爾等，就成了他的敵人。他們譏笑柯裴的作品，說他是奉醜惡爲真理的人。

把外界的印象收集於效果豐富的形狀中，是柯裴所最擅長的伎倆。他善於照樣描寫眼睛所見的姿態，故沒有一樣東西不描寫。對於裸體的描寫，特別巧妙。自荷蘭的人物畫家倫勃郎德（Rembrandt Halmensz Van Liji 1607—1669）以後，能把人體的血與肉強烈生動地描出的，只有柯裴一人。但柯裴的描人，並不像倫勃郎德地在「物」的背後描「心」。故柯裴在純客觀的一點上，有力強的特色。

柯裴的風景畫，以其故鄉的山林和海洋的觀察爲基礎，都選十分平明的題材。避去惹起想像及詩趣的題材，而取「無我地再現自然」的態度。他把自然翻譯爲線條與色彩。

關於柯裴的生涯與藝術，大致已如上述。現在再就寫實主義的意義，而加以概括的批評。寫實主義是反對浪漫派的尊重主觀的理想，想像，與自我高揚，而直接對待現實的自然，照樣地再現自然。觀照所必然伴着的感情，也被排斥；自然與人都被視為恆定的姿態；世界全被客觀地散化。不注重色彩而注重線。這可說是始終於感覺的形式的主觀主義。他們的題目，也捨棄 *heroic* 的材料，而取日常的平凡瑣屑的事實。用了科學者一般的態度而機械地描寫客觀的眞。

柯裴一面從事繪畫的製作，同時又把他的主義理論化。在他看來，二者原是同一工作，繪畫不外乎是主義的記錄。但他的用語語發表的主張，在理論上有許多缺陷。例如他所主張，藝術上體驗的眞實，在「現實的自然」以外不得窺見，這不免是過於狹小的見解。且因過分忠實於自然的再現，故對於刻刻流轉的自然的姿態不免忽視。用恆定的形來表現刻刻流轉的自然，其處又不免

矛盾，所以寫實主義走於極端的時候，必然地惹起印象主義的反抗。

但柯裴的寫實主義，到底是近代自然主義的中堅。一切的近代藝術，都蒙受寫實主義的影響。故某評家說：『除了柯裴，我們便不能考察近代藝術的發達。』法蘭西的近代畫家，所受於柯裴的影響尤多。後述的印象派畫家馬內的作品，後期印象派畫家賽尙痕的初期的作品，都顯然地含着柯裴的畫風。他如羅諾亞，比沙洛，莫內，西斯雷等，都從寫實主義獲得相當的啟示。在英國人，對於柯裴的思想有更深的銘感。德國畫家也從柯裴受得強大的影響。歐洲其他各國中，到處有柯裴的追隨者。柯裴無意識地發揮自己的本性，不想到在藝術上惹起這樣大的擾亂。

柯裴雖有這樣廣大的影響與不朽的意義，但他的畫法，後來也終于被世人所忘却。藝術跟了時代的推移而不斷地創造，沒有固定的恆常的形式。柯裴的晚年，時代已經把寫實主義的「形」擱置在一邊，而歡迎光與色的藝術了。

新時代所要求的，是有光輝的色彩，偉大的趣味，與純粹的調和。柯斐的作品就在印象派的作品陰影中消失了，以下請續述新興的印象主義的藝術。

### 問題

- 一 柯斐能在喧擾的工場中看出時代的神祕。他是用怎樣的看法的？
- 二 寫實主義的理論有何缺陷？

### 參考書

- |         |      |        |
|---------|------|--------|
| 西洋畫派十二講 | 豐子愷著 | 開明書店出版 |
| 西洋名畫巡禮  | 豐子愷著 | 開明書店出版 |

## 第四章 印象主義的藝術

### A. 近代精神的藝術化

前述的寫實主義的主張，是把眼前所見的光景照樣描寫；其實這主張也僅乎實行於寫形，其對於色彩的描寫，極不講究。且他們認為物的姿態恆常不變，而不知道自然界的光景是流轉推移而無定相的。近代科學關於自然的研究，非常精密。同時對於色彩的現象，也加以物理的與心理的研究，故近代人的色彩的感覺，實有異常的發達。千八百三十八年，科學者有色彩的科學的研究的發表，繼續就有學者公布關於色彩的精到的研究。這些論證，刺戟了當時的藝術家，使他們對於自然的觀察更加精密，古來畫家所輕忽的色彩感覺，在這時候突然覺醒，世間就有以色彩為中心的繪畫運動發生了。這繪畫運動便是

「印象主義。」從前的古典派，浪漫派，寫實派，原也使用種種的色彩；但他們所使用的都是因襲的便宜本位的色彩，並沒有注意到時間，空氣，和光線所及於色彩的多樣的變化。反之，採用物理的心理的色彩研究的印象派，對於色彩的考察非常進步。過去的藝術所表現的，只是固定的各個的物象；他們把對於這物象的剎那的知覺和記憶的表象連結起來，描成一幅繪畫；或者單憑記憶而描寫一幅繪畫。印象主義則不然，努力於描寫直接的知覺與映入眼中的客觀的剎那的印象。他們的繪畫，所描寫的，始終只是單純的印象，客觀的生命感情。在這點上，印象派與柯斐的寫實派相同，都是對從前的主觀主義的反抗。故寫實派與印象派，同是自然主義的藝術。不過在程度上，印象主義比寫實主義更為徹底。印象派的人們的要求，是視覺的純粹。原始人，不信任自然而信任人，印象派則反之，不信任人而信任自然。他們對於一切物象，都需要非常注意的觀察，屏除思維，而信任純粹的視覺。客觀與感覺極端純粹的時候，人就變成只有眼

而沒有腦的狀態了。故印象主義的藝術，可說是「眼的藝術。」今就印象主義的主張及其主張的中心點的色彩略申述之如下：

印象派是採用當時的科學的研究，而直接以爲藝術的基礎的。概括他們的主張：第一，色彩的現象乃由光線與人的感覺而生；色彩之有種種差別，乃由於光的波動與速度的大小而生。物體自己並沒有固定的色，惟振動透過了眼球而成爲感覺的現象的時候，方始發生色彩。第二，距離，遠近，容量，因了色彩的明暗強弱之度而定。第三，色彩根基於光，故色彩乃由於太陽的光——即 *Sol* *et* *luna* 七色——同樣的原素組織而成。——從這三點上看來，過去的繪畫上所用的固定的部分色——例如花固定用紅色，草固定用綠色等——就被全部推翻了。色的現象，與時間一同推移；因了光線的大小與傾斜而時時刻刻地變化；又因了物與眼之間的空氣的遮隔而不同。從來的畫法，以爲「陰影」就是光線消滅而無色的意思；印象派畫法則不然，陰影並非無光無色，不過是由

光度不同而生的色的變化一階段。要之，印象派畫家所見的色，是跟了時間，空氣，與光線而不絕地變化的。

故從來的畫家所未曾注意的色彩的世界，便是印象派畫家的根基地。從來的繪畫，對於自然的色彩的移變，一向是不關心的；他們只是憑仗畫稿（*esquisse*）或記憶，而任意用色彩來塗抹。故其色彩為脫離自然的真相，而陷於一種死板的典型。印象派的人們，則直接走到自然的前面，沉浸在自然的真實的姿態中，而把眼的感覺所受到的色直接寫出在畫布上。他們的顏料也不必混和調勻，只須把原色的條紋並列在畫布上。這些條紋射入了觀者的眼的網膜上，自能混和調勻而成為一種活躍的色彩，而表出自然物的鮮艷的光輝。所以印象派又稱為「外光派」。印象派的人們的目的，是要把自然物的色彩的印象照樣地再現在繪畫上；而其所表出的又是刻刻變化的剎那間的印象。物象既然刻刻地變化，當然沒有固定的姿態。從來的畫家——高唱寫實主義的柯裴



也如此——都假定物體爲恆常固定的，故用固定的輪廓來描寫，其實都是誤謬的描法。轉瞬間所見的物體刹那的印象，必是一片模糊的光景，決不會看見固定而清楚的輪廓。故印象派的繪畫，無論風景或人物，都作如烟如霧的模糊的表現。

印象主義成了具體的藝術運動而出現，乃在千八百七十年前後。其完成者有馬內，莫內，羅諾亞，特格等畫家（詳見後文）。馬內是印象派的基礎的人物。他在「奧林比亞」中最初表示觀照與色彩的革命。到了「草上的中餐」而色彩的進境愈加顯著。莫內是印象派的完成者，「外光派」的名稱是因莫內而來的。他的題目「本寺」「稻草」等作品，乃對於同一寺院及同一稻草堆的不同時間的寫生。朝，夕，午，風，雨，以及春夏秋冬的四季的景色，雖同一物體而光與色迥然不同，故可描寫數幅或十數幅的繪畫。光色不同，其畫的效果亦各異；至於內容的物象的意義，與繪畫的效果全無關係，故同一物體，當然可以

連作十數幅。從來的繪畫，必須表出一種思想的內容，但這在印象派畫家看來全是謬見。印象派是不講題材而專重色彩的藝術。這就是左拉所謂「僅描一個蕪菁而惹起藝術界的革命。」

今將印象主義的特色概括地列述於下，以明其與近代文化的關係。

第一，感覺的。——從來的藝術是統覺的，即注重思想與空想的。印象派的畫家則全憑感覺，描寫色的剎那的印象，和因了時間，空氣，光線而變化的色的印象，故可稱為感覺主義。全憑感覺而創造藝術，分明表出着近代精神的一面。即物質文明之下的近代人的生活，其追求感覺的享樂，有強大的欲求。印象派的藝術，即着根於這個欲求上。但這感觀主義倘僅止於感覺，而不能脫出這狹小的範圍，即有陷於淺薄的弊害。反之，若能徹底於感覺而入於深刻的心境，方可樹立高深的藝術了。但印象派藝術，實際是僅止於感覺的。

第二，剎那的。——時間或空間，都是連續的。一剎那也不停止，剴刻地在那

裏流轉。故感覺也常常變化而不停頓，無定形便是真相。感覺是推移的，包含着過去，又暗示着未來。印象派的主張雖說明着這道理，但其繪畫總有定形，即已固定了連續的變化。況繪畫是造形藝術，必須表示定形；倘欲徹底印象派的主張，繪畫就不能成立。這可說是印象派的自滅。但用暗示與餘韻來描出印象，確是這派的長處，我們也不可承認。

第三，刺激的——近代人常常要求刺激，故喜放浪於感覺的享樂。物質文明使機械力發達，使交通便捷，使生產豐富；但在他方面，又使生存競爭日趨激烈，人類的神經日趨衰弱。他們不滿足於弱小的刺激，而務求強大的刺激了。恆常的姿態，很容易看到；但其刺激弱。反之，切斷連續的刹那的印象，刺激就強烈得多。追求這強烈的刺激而給它藝術化，便是印象派的特色。這也是印象派的體現近代生活的一點。又印象派的選擇題目，特別歡喜取頹廢的東西。這也是求其刺激的強烈之故，也是近代生活的反映。

第四，生動的印象。——印象派的觀照的態度，是純直觀的感覺的依樣的描寫，即照樣描出眼睛所見的狀態。但就其實際的作品看來，大都是就自然人生中选择印象特別強烈而暗示力特別豐富的一點力強地描出，而刪除其他一切的瑣屑點。這不是完全信任感覺，而用選擇，綜合的手續，即與印象派的主張矛盾了。但在精神作用上，感覺的徹底原是不可能的事。故主張與作品的矛盾，是必然的結果。前述的寫實主義，也曾犯這個矛盾。故徹底是不可能的事，只能說注重感覺。注重感覺則觀者可得生動的印象。這是印象派藝術的特長。

在上述的印象派藝術的特徵中，有各種各樣的近代人的心表現着。故印象派可說是近代精神的反映，或近代精神的藝術化。

### B. 印象主義的運動

實在不絕地流轉，生命是不絕地飛躍。故以生命為根據的藝術，以革命與

叛逆爲使命。藝術的進步，就是超越傳統的意思。柯斐叫着『歸自然！』不久印象派的人們又叫着『歸光線！』在這時候光就被視爲藝術的完成。但在藝術的形和思想固定着的時候，欲作起叛逆來，非經絕大的犧牲與慘苦不可。在今日，印象固已成立爲一種藝術而早爲萬人所公認了；但在初興的當時，幾乎只贏得世人的憤恨和嫌惡。今就其運動的進程略述之如下：

千八百六十七年頃，世間對於特拉克洛亞與柯斐還未能完全理解；說起大藝術，人們就聯想到古典的藝術，即歷史畫，宗教畫等；關於光與空氣的描寫，人們做夢也不會想到。在這時候出現的印象派畫家，便是馬內。他的作品「奧林比亞」便是喚起藝術界的革命的烽煙。

但有幾個反抗時代的平凡與愚劣的青年，信仰馬內爲先覺者，而在他的藝術中發見自己應走的道路。就奉他爲中心而釀成了一個新興的機運。這班青年便是莫內，比沙洛，西斯雷，羅諾亞等。莫內被稱爲「印象派之母。」他最初

看見馬內的作品時，便受極深的銘感。比沙洛憧憬於馬內的「奧林比亞」和「草上的中餐」，自己也決心用新的色彩來描畫。西斯雷與羅諾亞也受這光的藝術的指示決定自己的方針。後期印象派的賽尙痕與果剛，在當時也深蒙馬內的影響。這班人於千八百六十六年的時候，偶然在一處咖啡店內相會合，就造成了新派興起的機緣。以後他們常常集會，無形中成了當時藝術界的心點。在熱情的青年人的自由的會合中，他們縱談藝術上的問題，攻擊官僚的橫暴，嘆息時代的愚昧；又研究光的描寫與戶外的直接寫生。不久印象派的運動在藝術上獲得了鞏固的地位。

千八百七十年，普法戰爭開始，這班青年的新派畫家四處離散。但戰爭過後，他們又常在馬內的畫室中聚會，以保持聯絡。互相勉勵的結果，技巧日漸進步，信念也日漸確立；同時社會的攻擊也日漸增多了。但他們不顧社會的批評，亦不想出品於政府的展覽會，而只管實行自己的主張。於是到了千八百七十

四年，比沙洛，莫內，西斯雷，羅諾亞，特格，賽尙痕，果剛等就合開一個繪畫展覽會，共有二十餘個的作家，定名為「無名協會」。時人看了他們的繪畫，都不理解而嘲罵。其中莫內有一幅作品，題曰「日出的印象」，畫中描着透明的薄霧中，隱約地浮出一隻小舟，初昇的太陽投射五彩的光線於其上。這真是最新的印象派的繪畫，最能代表全體的傾向。但世人因為不能了解其妙處，都輕蔑這畫，而嘲笑他們為「印象派展覽會」。在近代劃一時期的「印象派」藝術的名稱，便是從衆人的嘲笑中發端的。

第二次展覽會開幕於千八百七十六年。社會對他們的態度，與前會毫無變更；嘲笑與輕蔑只有加甚。報紙上都是對於印象派繪畫惡評與攻擊。然而莫內等的信念非常強固，始終不被世評所動搖。明年，他們又開第三次展覽會。這時候印象派同志加多，出品的人都是純粹的有力的畫家。他們就襲用人們的嘲笑的名稱，堂堂地掛起「印象派展覽會」的招牌來了。然而社會的嘲笑與

憤怒，依然不減。大眾對於印象派藝術依然是不理解，故印象派的作品競賣的時候，公衆都不要收買，反而嘲笑他們，有的人對着作品而冷笑，有的人把作品顛倒轉來玩看，意思似乎說，『這種繪畫，描得不成東西！』

但世俗的誹謗與讚賞，對於藝術的真價本來是無關係的。無論他們何等地嘲罵，決不能傷害印象派藝術的價值；決不能污辱印象派藝術家的心情。到了十九世紀的末葉，印象派被包圍在光榮中，而有征服一切藝術的氣概了。

印象主義運動的經過，在上面已經約略說過了。以下再就印象派中幾位主要的大畫家而敘述之。印象派畫家重要者有六人，列述如下：

(1) 馬內 (Edouard Manet 1833—1883) 被稱爲印象派的始祖。他是最早又最大膽地實行這純粹視覺的繪畫的人。他的第一作品題曰「草上的中餐」於一八六三年陳列於 Salon 展覽會的落選畫室中。這畫中所描寫的，是暗綠色的草地上有幾株樹木，後方有河，河中有一白衣的半裸體女子在水



中遊戲。前景中有二男子，穿黑色的上衣，鼠色的褲，綴着淡紅的領結，坐在草地上。其旁又坐一女子，全身裸體，她是剛從水中起來，正在曬乾她的身體。三人的旁邊，草地上女子的青色的衣服與黃色的草帽。圖的題材大致如此。慣於在畫中探求物象的意義，而以內容興味爲中心的人們，看了這畫都認爲不道德與不美，而攻擊，嘲罵。Salon展覽會的審查員當然不錄取這幅畫。但因馬內的畫筆十分純熟老練，故勉強給他陳列在落選畫室中。拿破崙三世同皇后來參觀展覽會。皇后走到這「草上的中餐」前面時，頗感不快，皺着眉頭，背向而去。

然馬內這幅畫的目的，在於色彩的諧和。至於所描的事物，在他以爲不成問題。他描出因太陽光的微妙的作用而生的豐麗的肉體上的青色的反映。爲了要表現這種色調的魅力，故描寫坐在草地上的裸體女子。又爲了要在綠色的主調中點綴白色，使全體的色調諧和明快，故描寫一個白衣半裸體女子在水中遊戲。求欲某種色調的諧和時，就選擇某種題材，表現的目的在於色調，而

不在於題材。但當時的人們看畫，慣於首先探求畫的內容意義；故看了這幅畫，便誹謗其爲猥褻。

一八六五年，馬內又將新作「奧林比亞」(Olympia)出品於 Salon。畫中所描寫的，一個青白色的神經病似的女子，全裸體而臥在鋪着白色的毯子的牀上。一個穿紅色衣服的黑人的婢女，捧着一束花而立在牀的後面。這畫與「草上的中餐」同樣地受公衆的非難。有人主張，以後 Salon 不可再收馬內的畫。

馬內首創外光的描寫，爲最初開拓印象派的道程的人。但他的功績也止於先驅者。他是寫實主義與印象主義的過渡時代的人，其業績的大部分止於習作而已。印象派創業未成，馬內於一八八三年死去，就固定了他自己的先驅者的地位。繼續發展他的基業而實現印象派的，是次述的莫內。

(1) 莫內(Claude Monet 1840—1927)是巴黎人，幼時學商，後又赴兵役。

他在從軍期間從晴天之下觀察自然的光與色，悟得繪道的機微。他的一生就為色彩感覺所支配。他回巴黎後，曾加入柯裴的團體，受柯裴的影響甚多。後來他到英國，看了英國風景畫大家泰納（William Turner 1775—1851）與康斯坦勃爾（John Constable 1776—1837）的作品，大為感動。故莫內的關於光與空氣的特殊表現，大部分是從他們獲得暗示的。同時他從東洋畫所受的暗示也不少。千八百七十年，莫內避普法之戰，旅居荷蘭，在那裏看見了許多日本畫與中國畫。他從東洋畫的強烈明暗法與單純的表現法上，得到不少的教訓。

除了此等影響以外，他又應用自然科學者的實驗而完成他的畫法。他把太陽的光用三稜鏡分解，看到原色；就用強烈的原色來作出繪畫的效果。於是印象派的程度又深進了一步。即以前的馬內是用形來寫光，現在的莫內是用光來表形。莫內以為形不過是光的一象徵而已。總之，莫內的描畫不是要表出思想，不用主觀的態度，不問對象的形體，而只是努力表出光的印象與效果。

普法戰爭以後，莫內轉徙於須因河畔各地，後又卜居於里昂附近，在那裏專寫光色。他所描的畫，差不多全是野外的風景。但他的描寫風景，並非對於景色感到興味；祇爲風景中含有最豐富的光與色，故借用風景爲研究的題材。他的作品，全無浪漫的精神，其所寫的題材大都單調，平凡，而乏味。例如前述的「稻草堆」，「本寺」以及水上的「睡蓮」，「泰晤士河」的光景，千遍不厭地被他描寫，然而決沒有重複的表現。他在千八百九十年中，接連描了十五幅「稻草堆」，全是同樣的題材。在這種繪畫中，內容題材的興味可說完全沒有，而只是光與色的感覺的興味了。故莫內的研究，是科學的應用於藝術，即藝術的科學化。

如上所述，印象派二元老的馬內與莫內，前者發見外光，後者努力光與色的科學的研究。這兩人所建設的畫派，因了後述的四大畫家而完成發展。

(11) 比沙洛 (Camille Pissarro 1831—1903) 是印象派的田園風景畫專

家，有「印象派的米葉」的稱號。他與米葉是同鄉人，生於法國的諾曼地。性情樸素，也與米葉相似。不過比沙洛沒有米葉的宗教的敬虔的態度與敘事詩的感情。這是因為比沙洛具有現代人的現實主義的思想的原故。他是猶太系統的人。他的父親起初命他學商，千八百五十五年之後，始轉入藝術研究。他的猶太人的性格，在他的作品中表出着一種特色。他的所以能有現實主義的徹底而冷靜的理性，與明確的觀察眼，實由於他的猶太人的性格。故比沙洛沒有像拉丁人的憧憬與陶醉，而有細緻的分析的態度。他歡喜研究農夫的紫銅色的肩上所受的光線的變化，歡喜描寫投於綠色的牧場上及小山的麓上的透明的白日，而創造一種迫近於自然的清新的趣味。千八百六十四年以後，比沙洛努力作畫，其作品幾乎每年入選於Salon展覽會。初期的畫帶着黃色的調子，尙未脫却前代的系統。後來他加入印象派的團體中，次第改用明色。他對於印象派的貢獻，是色彩的分解，即依照莫內的法則，把色彩條紋或點紋並列在畫

面上。這原是印象派繪畫的共通的技法。但比沙洛的技術最爲精熟。他晚年身體衰弱，不能到野外去寫生，常在室內眺望巴黎的市景，而描出其生動的姿態。故比沙洛的作品，初期寫農人農婦，中期寫田園風景，後期寫市街風景。在印象派中，他是中堅的畫家。

(四)西斯雷(Alfred Sisley 1839—1899)與比沙洛同爲印象派的風景專門畫家，生於巴黎。他的父母是意大利人，生計頗爲富裕。他在青年時就非常愛好繪畫。二十三歲的時候，與莫內及羅諾亞同學，後來成爲契友，一致地趨向印象派的傾向，他的出全力從事製作，乃在千八百七十年以後。他的畫風注重光的表現，爲當時多數青年所崇拜。題材多取溫和的自然，而綠水旁邊的深密的森林，百花爛漫的春日的田園，尤爲他的得意的題材。他的色彩非常強烈，但情景和平，全無激烈的分子。

(五)特格(Hilaine Germain Edgard Degas 1843—1917)是有名的舞

女畫家，生於巴黎，最初入巴黎美術學校，與一般畫學生同樣地向羅佛爾美術館練習模寫。後來旅行意大利及美洲。於千八百六十五年最初出品於 Salon 展覽會，其作品爲一幅色粉筆畫，題曰「中世紀的戰爭的光景」。這畫入選之後，他就非常歡喜色粉筆畫。明年續作「競馬圖」。這兩畫均得時人的好評。但這時候他還不是印象派的畫家。到了千八百六十八年，他偶然用印象派的技术描寫劇場中的舞女的肖像，自己覺得很多興味，於是舞女畫就支配了他的全生涯。他所描的舞女，姿態千變萬化。他又能捉住舞女的瞬間的活動的刹那的印象而描出之。其記憶力的豐富與表現法的純熟，令人驚嘆。

特格是女性描寫的專家。他每夜出入於歌劇場，跳舞廳，表面似是一個游蕩而耽樂的人。其實却相反，他本性是一個厭世家，對於人間的歡樂看得非常淡漠。這是畫家的不可思議的生活。故他的繪畫，也有奇特的色彩。他自己常立在客觀的地位，而冷靜地觀察對象；他所觀察的不是對象的靜止的形象，而是

運動的，激烈的，一瞬間的姿態。就用輕快鮮明而溫暖的色彩，作印象的表現。他的印象派畫家的資格最爲完備。故評家謂馬內，莫內，與特格是印象派三元老，而以比沙洛，西斯雷，與羅諾亞爲印象派盛期的三大家。

(十) 羅諾亞 (August Renoir 1814—1920) 爲貴族的人物畫家。他的肖像畫爲貴族階級的人們所愛好。當時德國有名的歌劇大家華葛納爾 (Wagner) 曾經爲他做半小時的莫特爾，請他描一幅肖像畫。他是長於女性的肉體描寫的畫家，其作品甘美而有力。他的父親是裁縫司，他幼時曾爲手工藝的學徒；後來又以陶器畫爲業。十八歲以後，爲天才所驅，出巴黎從師研究美術，與莫內，雪斯雷等相交遊，但未爲印象派畫家。千八百六十三年以後，他描寫浪漫派的繪畫，出品於Saloon，然屢次落選。友人們勸他改變方針，試描外光，果然適合於他的性質。中年以後，特別歡喜描寫女性的肉體，竟以女性畫家知名於世。

某評家說：『特格描寫華麗的舞女，而自己常板着厭世的臉孔；羅諾亞是



女性的肉體的讚美者，又是受自己所描寫的溫軟的肉感的誘惑的樂天家。』羅諾亞在印象派畫家中，實在過於接近對象，而不脫陶醉的，浪漫派的範圍的人。特格表現肉體的運動的瞬間；羅諾亞則對於肉體的靜止低徊吟味，而心醉於其中。他的表現不是輕快恬淡的美，而是黏性與彈力。至於他的討好貴族階級，更是不能獲得我們的同意的行爲了。

上述六人所代表的藝術，稱爲「印象派」。由印象派更進一步，成爲「新印象派」。新印象派與印象派性質完全同一，不過程度深淺不同耳。

### C. 新印象主義的藝術

印象派雖說是藝術的科學主義化，但印象派的外光描寫，決不是受科學者的實證的引導的。實際應用科學的研究於繪畫上的，是新印象派的人們。印象派畫家努力研究光與色。得到了科學者的實證之後，他們就更加努力地於這

方面的研究，希望依照科學的理論而應用色彩。就中有幾個特別熱心的畫家，創立了一種徹底的科學化的描法，世間即稱他們爲新印象派。因爲他們把顏料的微片或小點塗在畫布上，畫面好像海濱的沙灘，故人們又稱他們爲「點畫派」。又因爲他們用科學的意識，把色調分爲七原色，任其射入觀者的眼的水晶體中而自行綜合，故其技法又稱爲「分割主義」。

新印象主義運動也發起於法蘭西。最初實行這分割主義於繪畫上的，是修拉（George Seurat 1859—1891）。修拉應用美國哥崙比亞大學的教授羅特（Rood）的關於色彩的實驗。羅特曾用兩個圓盤，在甲盤上塗兩種色彩，在乙盤上塗這兩種色彩所調勻而成的混合色。迴轉甲盤時，並列在盤上的兩種色彩即混和而映入我們的眼中。結果迴轉而生混合色，比乙盤上的調勻的混合色鮮明而強烈得多。由這實驗，可知欲表出強烈鮮明的色彩，與其在調色板上混和顏料，不如直接把原色並列在畫布上，而在觀者的眼的水晶體中自行混

合爲有效。修拉從這實驗得到了指導，而發明色調的分割。

修拉於千八百八十四年作「水浴」一畫，爲新印象派的繪畫的最初的出現。然這派的畫法的最完成的表現，爲千八百八十六年出品於巴黎的獨立展覽會的「夏天的星期日」。這畫中所描寫的：在晴空之下的河畔的林間，有享樂這良辰的人們羣集着，或坐臥草上，或攜着兒童而散步，或垂釣竿，鮮明的黃綠色的草原上，立着含同樣的黃色的光的樹木，這些樹木又投射其鮮麗的影在地上。紫色的衣服，赤色的陽傘，孩子們的純白的衣服，點綴在蒸騰一般的草地上。顏料瓶中新榨出來的顏料的點，密密地撒布在全畫面，使全畫面光輝奪目。觀者的眼感到強烈的刺激。

修拉在三十一（或二）歲上即夭亡。他的作畫的時期也極短。但他的畫法，自有其真實的價值。他從科學的論據出發，但又達到超越科學的境地，即在光與空氣的表現上所感到的一種精神的陶醉的境地。他在這境地中窺見

得光與色的妙諦，同時表現神祕的光輝的幻影。這幻影便是他所追求的唯一  
的實在。

但倘僅取點彩法的形式，而用以解釋自然，其繪畫就機械而流於單調了。  
新印象派中第二畫家西涅克（Paul Signac 1854—）就不免這種批評。西涅克的製作新印象派繪畫，不能發見修拉所見的幻影，而徒事形式的研究。他的作品，就好像一種地氈之類的毛織物，很不自然。以新印象派畫家知名的，除上述二人以外還有馬爾當（Henri Martin 1860—）與西達克（Henri Le Sidaner 1826—）皆與西涅克同風。他們的繪畫，全部作裝飾的統一，但畫家對於光與空氣的最初的熱情與歡喜，已經喪失殆盡了。我們看了這種繪畫，只能從其點彩的色的綜合上感到一種表面的興趣，而難得感到藝術的深刻的歡喜。唯西涅克的特色，是其筆致的組織力。他的油畫中的筆致，作方形的小塊，很像工藝中的 Mosaic，使人感到一種節奏（Rhythm）。但就全體而論，他的畫終

是單調的，機械的構成。修拉的畫雖然也用一點一點的筆致，然遠離了眺望的時候，這等無數的點都融入一種光明的幻想中。至於西涅克的油畫，則僅以筆致的組織及節奏爲畫面美的主體，故容易使觀者感到機械的單調的不快，而嘆爲「印象主義的窮途。」

### 問題

- 一 印象派爲甚麼又名外光派？
- 二 試述印象主義的起源。

### 參考書

- |         |      |        |
|---------|------|--------|
| 西洋畫派十二講 | 豐子愷著 | 開明書店出版 |
| 西洋名畫巡禮  | 豐子愷著 | 開明書店出版 |

## 第五章 表現主義的藝術

### A. 再現的藝術與表現的藝術

印象派使視覺從傳習上解放，而開拓了新的色彩觀照的路徑。但他們所開拓的，只是以事象在肉眼中的反應為根據的路徑，而把吾人的「心眼」閉却了。換言之，他們以為自然僅能反應於視覺，而不能反應於個性。

印象派畫家當然也具有個性，故也在無意識中用個性來解釋自然，或用熱情來愛撫光與空氣，結果也能作出超越寫實的個性的幻影。故所謂「外面的」，「內面的」，或「肉眼的」，「心眼的」，都是程度深淺的問題，並非斷然的性質的差別。實際上雖然如此，但論到根本的原理，印象派及新印象派的態度，是在追求太陽光如何可以完全地再現，却不是追求自己的個性如何處理。

太陽光。即他們是在追求光與空氣的再現的共通的方則。故極端地說來，倘有許多印象派畫家在同一時刻描寫同一場所的景色，結果許多作品就像出於同一畫家之手。這在事實上雖然不會有，但理論的歸着是必然如此的。故最近的立體派畫家曾評論印象派及新印象派，稱之爲「外面的寫實主義」，確是適當的評語。他們以爲印象派過於注重視覺而閉却頭腦，新印象派則更甚。故人們對於印象派所開拓的路徑，現在要求其再向內面深進一層。適應了這要求而起的，便是「表現主義」的藝術。——或稱爲「後期印象派」。

研究怎樣把太陽的光最完全地表出在畫面上，不外乎是「再現」(Re-presentation)的工作。所謂再現，作品的價值是相對。印象派的作品，是拿畫面的色調的效果來同太陽的效果相比較，視其相近或相遠而決定作品的價值的高下。即所描的物象與所描出的結果處於相對的地位。

反之，不問所描的物象與所描出的結果的相像不相像，而把以外界某物

象爲機因而生於個人心中的感情直接描出爲繪畫，則其作品的價值視作者的情感而決定，與對於外物的相像不相像沒有關係。即所描出的「結果」是脫離所描的物象而獨立的一個實在——作者的個人的情感所生的新的創造。這是絕對的境地，這時候的描畫，即稱爲「表現」(Expression)。

表現的繪畫，不是與外界的真理相對地比較而決定其價值的。谷訶(見後文)所描的向日葵，是谷訶的心的發動以向日葵的外物爲機因而發現的一種新的創造物。故其畫不是向日葵的模寫(再現)，而是向日葵加谷訶的個性而生的新的實在。故表現的藝術，不是「生」的模寫，而與「生」同等其價值。

「表現主義」的名稱有廣義與狹義的兩種用法。廣義的表現主義，是指印象派以後的一切新藝術，即後期印象派，野獸派，立體派，未來派等一切新藝術。狹義的表現主義，則僅指印象派之次的後期印象派的人們的藝術，即法蘭



西的賽尙痕，谷訶，果剛等的藝術。

### B. 表現主義二大家

藝術由死的再現變成活的表現，是一次劇烈的變化，又是一次飛躍的進步。故表現主義爲自來藝術上最大的革命。自從表現主義以來的藝術，特稱爲「現代藝術」。這現代藝術的創造者，有三大畫家，今列述其生涯與藝術於下：

(一) 賽尙痕 (Paul Cézanne 1839—1906) 被稱爲「新興藝術之父」。因爲他是現代的藝術的建設者。二十世紀以後的現代人，倘不理解賽尙痕，不能成爲今日的藝術家。今日的各種新派藝術，都是賽尙痕藝術的必然的發展。故賽尙痕在現代藝術上佔有極重要的位置。

賽尙痕生於法蘭西南部，離馬賽港北方方三里半的一小鄉村中。他是一個銀行家的兒子，少年時依了父親的意思，入法律學校。千八百六十二年畢業

後，來到巴黎，就改學繪畫。其學畫最初也與別人同樣，常赴羅佛爾美術館模擬古代的作品。後來他和文學家左拉相識，又與印象派畫家馬內交遊。這時候馬內尙未發揮其印象派的畫風，故賽尙痕並未從他受得甚麼影響。不過當時賽尙痕常與他們一同出入於柯裴的畫室中，因此受了自然主義的影響。但自然主義的畫家中對於賽尙痕影響最深的，莫如前述的比沙洛。賽尙痕的色彩與調子中，都有比沙洛的痕跡。但後來賽尙痕終於走自己的路。故他的藝術，在本質上與自然主義沒有多大的關係。

千八百七十三年間，他曾試行外光派的作風。千八百七十七年，出品於印象派展覽會，曾爲印象派健將之一人。然而他對於印象派畫家的態度，很不讚同。巴黎藝術家的狂放傲慢的氣質，尤爲他所厭惡。於是賽尙痕漸漸地疏遠印象派的人們。到了千八百七十九年，他終於默默地歸到故鄉，他自己的藝術生活，就從這時候開始。他在家中埋頭研究，到了千八百八十二年，始將其所作的

「肖像」出品於 Salon，起初當然沒有人理解他的藝術。他只得仍歸故鄉，籠閉在自己的小畫室裏，眺望莫特爾的顏面，研究他自己的畫法；或徘徊於郊野中，凝視樹木及遠山的光景。觀察有所發見，立刻拿出他的油畫具來描寫，他的態度猶如一個瘋狂的人。然而他在這種變態的生活中，全不受何種外界的妨礙。他的主觀非常強烈，投入於對象中，使對象主觀化，而表現為藝術。從這時候到他死的二十年間，所產出的作品甚多，都是今日世間的至寶。

賽尚痕是「新興藝術」的建設者。然而他的特色，他所及於現代的影響，是全般的，根柢的，又複雜的。要之，賽尚痕藝術的特色有五端：（一）色彩的特殊性，（二）團塊的表現，（三）對於立體派的暗示，（四）主觀主義化，（五）拉丁的情緒。繪畫藝術本是色的世界中的事。故除了色彩與光之外，沒有別的可研究的東西。且自特拉克洛亞以來，藝術上的色彩的研究非常注重。印象派與新印象派，是專以色彩研究為主旨的藝術。賽尚痕的研究注重色彩的特殊的。效果。他

喜用一種明快溫暖而質量重實的沉靜的濃綠色，及帶黑的青調子，世人稱之爲「賽尙痕色」。他不像馬內地喜用白色，也不像莫內地愛用黃褐色。凡枯寂的淡白的色彩，他都不用。他所愛用的，是東洋畫中的墨色。他的用色，不是像印象派畫家地當作光的說明，而欲表出色的本質及重量。所以他不像印象派畫家地把色彩並列在畫布上，而把色彩翻造爲笨拙的塊。這就是所謂團塊的表現。他對於物體，不看其輪廓而只看其團塊（mass）。在他的靜物畫，這一點最爲明顯。這種團塊在畫面上不是平面的，而都有立體的感覺。立體的感覺的表現，是賽尙痕藝術的最大的特色。後來的立體派，便是從他的藝術中獲得暗示而創生的。

這種特殊色彩的立體的團塊的 Volume 正是賽尙痕的強烈的主觀與個性的發現。他的表現，能使物象還元爲團塊的 Volume。其方法便是用他的主觀來把對象歸納，統一，又單純化。故從心理上而探究其本質，「賽尙痕藝術」

可說是對象的主觀主義化，這正是新興藝術的傾向的先驅。

(D) 谷訶 (Vincent van Gogh 1853—1890) 有「火燄的畫家」之稱。他是因了主觀強烈過度，發狂而自殺的人。他生於荷蘭，是一個牧師的兒子。他的血管中混着德意志人的血，又爲宗教家的兒子，故生來秉有堅強熱烈的性格。他在青年時代，在巴黎做商店的店員。然而他的熱烈的性格，不宜於這職務，往往因不能稱職而被人棄逐，生活不得安定。後來他到英國，去當基督教學校的教師。但這職務也與他的性格不合。故不久又棄職，到比利時去做教會的傳道師。這期間他受了種種的世間苦的教訓。他有時在炭坑中或工場中向勞動的民衆說教，有時在神前虔敬地祈禱。他的本性中有熱情燃燒着，又爲從這熱情而生的熱烈的夢幻所驅迫，不顧自身的生活與健康，熱誠地爲一般民衆說教。說教的時候，他應用繪畫爲宣傳的手段。他的確信：「只是藝術可以表現自己，只有藝術能對民衆宣傳真理。」起初用藝術爲手段，後來就猛然地脫離宗教。

而向藝術突進。他一向認為藝術不是從生上遊離的，而是人生的血與熱的結晶。所以他不要把藝術當作憧憬的，陶醉的娛樂物，而直視之為自己心中所迸出的火燄。他於千八百八十一年辭去傳道師而回到家鄉。回家以後，屏絕萬事，而只管描畫。他把家鄉地方的一切事物都描寫。在他看來，繪畫的表現與殉教者的說教同樣性質。此後他走出故鄉，漫遊各地，度放浪的生活。千八百八十六年，重來巴黎，與果剛，比沙洛，修拉等相交遊。他從比沙洛受得線與色的影響，又從修拉學得強明的線條排列的技巧，對於繪畫的興味愈覺熱烈。他的繪畫狂的生涯，從此開始了。他的最熱中於繪畫的時期，在於自千八百八十七年至八十九年之間。在那兩三年中，他每星期要作出四幅油畫。然而他的精神已成為發狂的狀態了。他常常縱酒，嘯噉；熱情發作的時候，任情地在畫布上塗抹。他的代表作「向日葵」便是八十八年二月中在法蘭西南方的古都亞爾地方時所作的。他的熱狂的心，對於陽光特別愛好。看見了這些富於陽光的大黃花，他的

灼熱的心強烈地鼓動，火燄似地爆發出來的，便是這作品。

這一年的秋天，他所敬愛的同志畫家果剛來亞爾地方訪問他。谷訶一見了果剛，非常歡迎，就邀他同居。但他的狂病已日漸增進。有一晚，他忽然手持鋒利剃刀，向果剛殺來。果剛連忙逃避，幸免於難。谷訶亂舞剃刀，把自己的耳朵割去了。自此以後，他們兩人就永遠分別。谷訶於明年到附近的聖勒米地方養病，不見效果。千八百九十年，仍回巴黎。他的兄弟爲他在巴黎北方的一個幽靜的小村中設備一住處，請他在那裏靜養。但谷訶終於那一年的夏天，用手鎗自殺。鎗彈誤中腿部，一時不死。在病院中過了幾天，於八月一日氣絕。

谷訶的作品，最知名的是前述的「向日葵」。他是太陽的渴慕者，向日葵是他的生涯與藝術的象徵。故在他的墓地上，後人給他種着向日葵的花。其次，「自畫像」也是他有名的作品。他的製作的特色，是主觀的燃燒。賽尙痕曾把對象（客觀）主觀化；谷訶在這點上程度比他更高，他僅僅使對象主觀化，不

能滿足，而欲用主觀的熱來燒盡對象，燒盡對象，同時又燒盡他自己。所以他自己的生命的火燄，在五十歲上與對象一同燒盡了。

(11) 果剛 (Paul Gauguin 1848—1903) 生於巴黎。但他的父母親不是巴黎人而是法蘭西北部的勃柳塔尼海岸上的人。他的母親生於祕魯。果剛三歲時，他的父親帶了他移居祕魯；父親在途中死去了。幸而他的母親有一兄弟在祕魯做總督，賴了這人的照護，母子二人在祕魯住了四年，然後回到法國來。在這期間中，果剛的生活當然苦楚。十七歲以前，他在宗教學校受教育。勃柳塔尼海岸上操船業的人很多。果剛長住在其地，也戀着於蒼茫的海，就在十七歲時做了水夫，而度航海的生活了。然而海中的生活，不像在陸地上所想像的那樣愉快。二十一歲時，他就捨棄了船的生活，來巴黎做商店的店員。他在商店裏，地位漸漸地高起來，後來做了經理，自己的生活也豐富了。於是他就同一丹麥女子結婚，生了五個孩子。但在巴黎做資產階級，決不是他的本願。他的血管中含



有野性的血，他又是善於夢想的人，後來他終於辭去職業，拋却妻子，放棄了一切的財產，而遁入於繪畫的「藝術」中。這正是千八百八十二年的事，果剛時年三十五歲。

果剛的性質，早就傾向於繪畫方面。以前他每逢星期日，必加入當時種種新畫家的團體中。比沙洛、特格等畫家，與他常相過從。他的對於繪畫的興味，達於熱烈的頂點的時候，他竟脫却一切，而做了一個獨身者。此後他便深入於藝術的研究中。自與谷訶相識之後，他的畫興更加濃烈。他與谷訶同居，共同研究，直至剃刀事件發生而分手。果剛失却了谷訶之後，茫然不知所歸，飄泊各處，備嘗飄零之苦。後來他來到邦塔望，在那地方組織一個研究藝術的團體，即所謂「邦塔望派」。這團體原是一班未成熟的青年藝術家的集會；他們對於果剛非常尊敬。他們一致地反對印象派藝術，而在果剛的作品中發見快美憧憬的世界。但果剛的孤獨的性格，與這班青年畫家不能投合，不久這團體就解散。千

八百九十一年，果剛仍歸巴黎，度流浪的生活。但他嫌惡巴黎的文明，他所憧憬的地點，是大西洋南方的塔希諦（Tahiti）島上的原始的生活。他做水夫的時，曾經到過這島上，對於島中居人的原始的生活，他覺得非常可慕。那一年他終於離去巴黎，投奔這島上。他到了島上，深蒙原始人的感化，在那裏作出許多原始風的奇怪的繪畫。二年之後，他帶了他的畫來到巴黎。巴黎人絕不理解他的藝術，於是他對於文明社會的厭惡心更深，遂於千八百九十五年重歸於島上。自此以後，塔希諦島上的一切無條件地受果剛的愛護；而果剛完全與島上的原始人同化了。他努力學做野蠻人，養髮，留髭，赤身裸體，僅在腰下纏一條布。晚上他旅宿各處，用土語與土人談話，完全變了一個土人。終於千九百零三年死在這島上。

總之，果剛生來是一個原始人。他的生活與表現，實與現代文明的世間很不相合。他對於世間常詛咒，以爲文明都是虛偽與醜惡。故他在世間感到生活

的厭倦與無意義的時候，就逃到這原始的野蠻的島上去建設自己的樂國。他的一生只是主觀的。他想用主觀來支配現實與客觀。於此可見他的急進，反抗而不肯妥協的「現代人的精神。」

看了上述三大家的生活，可知現代藝術是從自然主義的客觀尊重又回復到主觀尊重；且這主觀尊重又不如以前地虛空，而以作者個性為根基。即藝術與生命的關係更加切近，沒有真實的生活，不能作出真實的藝術，生活便是藝術。由這三人的藝術更進一步，即成為「後期表現主義。」

### C. 後期表現主義的藝術

千九百零八年間，有一班青年畫家羣集於巴黎，標榜一種奇怪的畫風。人們就稱他們「野獸羣。」這班野獸羣所倡成的藝術，稱為後期表現主義。他們是把賽尚痕等的主觀尊重的見解推進一步，更重主觀的個性而更客觀的自

然，畫面上就顯出更加奇怪的形色來。後期表現主義的先鋒爲現存的六十老翁馬諦斯（Henri Matisse 1869—）。有名的畫家很多，都是現正活動的人。他們的作風，都奇怪，粗野，甚至無理，蔑法。他們都是受表現主義的賽尙痕的影響，而從賽尙痕藝術出發的。繪畫經過了他們的奇怪的粗野的表現之後，就達到變幻，分裂的地步，而成爲「新興藝術」的立體派，未來派等。故賽尙痕是新興藝術之祖，後期表現派的馬諦斯則爲新興藝術的先鋒。今就馬諦斯略爲介紹之如下：

馬諦斯少時曾在巴黎美術學校肄業。因爲他有特殊的天才，又爲年長者，故入二十世紀以後，朋友們都推崇他爲先輩。故野獸羣的藝術家，無形中奉馬諦斯爲中心。他的畫風，曾經屢次變更。可以表示後期表現派畫風的，是千九百零四年以後的作品。此後四五年間，他曾作「意大利女子」、「自畫像」、「化粧」、「西班牙舞女」、「青年水夫」等名作。到了千九百十年，他的作風又稍

變更。即向來的剛強的手法，漸漸變成柔和，自由的調子。有名的「舞女」、「音樂」、「馬諦斯夫人」、「畫家之妻」、「金魚」等，便是這時期的作品。歐洲大戰開端以後，馬諦斯的藝術也沉滯了；但戰後他仍爲歐洲畫壇的主席，技術愈加洗練，輕快而清新了。

馬諦斯的繪畫，評家比之爲書法中的草書，最適切。賽尙痕的畫是顏真卿體，馬諦斯的畫是董其昌體。後述的立體派的比卡索的畫，可說是張旭的正楷體。但馬諦斯終是色彩的畫家，感覺的畫家。他具有特殊的才力，能自由地表現物象的色彩的形體。他的畫沒有賽尙痕的 *Volume*，又沒有果剛和谷訶似的特異性，其特色是輕快靈敏而生動。他喜用刺激的原色。粗枝大葉的線條與鮮明的原色，使人感到強烈的印象。

後期表現主義的名畫家很多。今但把最有名的數家的姓名列記之，即特郎（*Andre Derain 1880—*）符拉芒克（*Maurice de Vlaminck 1876—*）勒

奧爾 (George Leault 1871—) 弗里斯 (Olthon Friesz 1879—) 裘緋 (Raoul Dufy 1877—) 董根 (Kees van Dongen 1877—) 及女畫家洛朗賞 (Marie Laurencin 1885—) 等。

### 問題

- 一 表現主義三大家中何人最爲偉大?
- 二 表現主義與後期表現主義有何區別?

### 參考書

西洋畫派十二講 豐子愷著 開明書店出版

## 第六章 新興藝術

### A. 立體主義的藝術

在現代畫壇的中心，有一羣用直線與曲線，堆積的形體來描畫的畫家。我們初見他們的畫的時候，往往覺得過於奇異荒唐，使人不能讚一詞。他們在藝術上，究竟是否走着正當的路徑？是否具有可貴的價值？在議論其是非之前，請先就他的意義與主張吟味一下。

這一羣畫家名喚做「立體派」即 *Cubists* 其中心人物名叫做比卡索 (Pablo Picasso 1881—) 同派畫家有美尙格 (Mezanger) 格雷士 (Gleizer) 比卡比亞 (Picabia) 等。他們雖同在立體主義的名義之下，但其中也有各種傾向。評家曾把法蘭西的立體派運動分爲下列的四類：

第一，是科學的立體派（Cubisme Scientifique）。這是純粹的立體派的傾向。他們的畫，所描的不是「視覺」的實在，而是「知識」的實在，故其畫中不注重物象的形體。立體派創始者比卡索及美尚格，格雷士等，都是屬於這傾向。

這傾向的主旨，是注重事象的科學的存在表現。試看比卡索的初期的立體派作品，即可見這「知識」尚與「視覺」相混同，相糾纏，即視覺未曾完全排除。但其對於自然主義，早已是極端的反抗，他們想用純粹的幾何學的構成，而像演數學一般地描畫。這主張更加純粹起來，視覺的實在（即客觀的形體）就漸漸消滅，於是畫中所用的線，就不復表明眼中所見的表面的物形，而是比眼中所見的更本質的，事物的真相的表現了。「純粹」是抽象的真相；這裏面排除一切客觀的真相與物質。

第二，是物理學的立體派（Cubisme Physique）。這派的傾向，是主張物象的三次元的方向。他們把以前的印象主義所忽略的「立體的存在」故意強



調，而作象徵的固定的表現。比較起第一派來，這一派稍含有客觀的實在性。比卡索的作品中，屬於這一派的很多。這派的畫中，大概多少總可窺見一點人物或物象的形體。據他們自己說：『這不是「純粹的」藝術。因為物象與想像相混同着。』

第三，是音樂的立體派（Cubisme Orphique）這是全然脫離現象——視覺的物象的描法。到了這地步，繪畫的要素對於現實完全脫離關係了。這種畫的描寫，在藝術家是完全的創造。與音樂的全不模寫現實的音響同樣，立體派畫家也不借現實的形體，而描出所謂「純粹美學」的一種構成。比卡皮亞便是屬於這一派的人。

第四，是本能的立體派（Cubisme Instinctif）這是從藝術家的本能的直覺而構成的。故不顧客觀的實在，而專描色彩的構圖。

故立體派中，有種種的傾向，其作者也有一人兼長各方面的。總之，立體派

是人類知識的高揚，是以純粹抽象組成其基礎的，理性的自乘。倘說前的表現主義（即賽尙痕的一派）是屬於「心情」的神祕的，那麼立體派可說是屬於「頭腦」的神祕的。這兩者或許抱着同樣的目的；然而也可視為兩種反對的現象。要之，現代的藝術，是自我高揚，主觀克服自然，而向自我中探求製作的源泉。但所謂向自我中探求，不是歸根於感情，而是依據於概念；即全然不是從來的藝術所傳襲的自然的模仿的意義。立體派以前的表現派，是保存以官能及感情為根柢的一面，而發揮純粹的生命的色彩的；立體派則不然，是純粹的腦髓的事業。完全否定直觀的自然（感覺的現象），把頭腦所攔住的要素，依照了抽象的幾何學的法則，而組成象徵的形。這等畫中全部用「非感覺」的，幾何學的直線，曲線，及面。因為它全部是抽象的原故。現實的具體的分子，止於最小限度，而務求全部排除。繪畫中密佈着概念的網。

以上所述的意義，是立體派的一面。這也視為要求脫離自然的意志的表

現。試看其畫面的構成，也都用直角及圓形組成的原始的形，不是自然的再現，也不是視覺所感的色的分解。這宛如用幾何與代數來代替了視覺的生理的職能。

據立體派藝術家自己的意見，以爲立體主義的本質——即面的構成及立體地表現的根本的意義——源出於表現主義的賽尙痕。倘能理解賽尙痕，即不難預知立體主義，其間不過強度的差別而已。只要注意觀察他們的進行的路徑，即不難悟通立體派的由來。表現主義與立體主義的關係，猶之寫實主義與表現主義的關係。由柯裴的描寫表面的實物，變成賽尙痕的突入更深的實在，更徹底地突入，即變成立體派。

賽尙痕與舊學院派(Academician)同樣，也用組織；但他能看出物象的深度。——即二次元的平面（畫布）與三次元的物象（對象）之間的精神的關係——而欲用二次的象徵來表現自然的三次元。對於這立體的深度的表

現，賽尙痕托自然而構成；立體主義則與之相反，加強其象徵，而除去其中的感覺的元素。又照數學的辦法，把象徵用幾何學的面來理想化。

這立體主義的嘗試，固可承認其爲一種造形藝術；但時代在找新的 *God-like*。這藝術創造，在表現與精神的力上是可以匹敵的；在藝術的發達史上，也可看出一種意義與內面的理論。新的表現意志中，必須融合 *Baroque* 的分子。故馬諦斯等的作品，意識地或無意識地結合着米侃朗琪洛 (*Michael-Ange-lo*) 的 *Baroque* 的傾向。即「表現」的意志比「畫格」的意志更強。據他們說，立體派的彫塑術本來很多，自然的造形的技術，大都是立體的。

這樣說來，在古代藝術中，在近代藝術中即使是直接從自然而描寫的，其藝術都可說是立體的；但多數的畫家，對於這一點未曾關心。可知這一點的強調，即是立體主義的第一步。

然而我們不能直認這一點爲立體派的全部。立體派的人們，不是描寫表

面，而是表現實質的。他們的借用「面」，僅爲描寫的手段而已；但繪畫的對象不是僅限於眼中所映的空間之內的。反之，我們在構成繪畫的空間的時候，必須有賴於我們的感覺，原動的諸感覺，或竟可說我們的全才能。或省約，敷衍，而變化繪畫的面。這「面」上刻着人格，這畫反映於觀者的心中，故畫中的空間，可說是挾於兩主觀之間而可以共通感知的道路。

立體主義的價值之一種，是其能表現根本的力的感情。即不用具體的事象的模仿，僅用「面」與數量，也能描出肖像。這表現法在東洋藝術中，及原始藝術中，也曾試行過；但在西歐藝術上久已被遺忘了。立體派所描的，不是表面的印象，而是深奧的本質的印象，用理論與抽象而科學地組成的印象。

立體派畫家美尙格等，又有這樣的主張：畫家能完全不用比喻，象徵，或文學上的人工，而僅用線條與色的變化，在同一繪畫中一齊表出中國的都市，法國的街道，有山嶽，海洋，動植物，歷史，有慾望的國民，與一切個個分離的外的

在。無論距離，時間，具體的事實，抽象的概念，都可用畫家的特殊的言語來表出。畫家有特殊的言語，與詩人，音樂家，科學者的各有特殊的言語同樣。

這種主張，顯然是從以前的萎縮的繪畫的因襲上解放，富有生氣與自由。原始時代的繪畫，往往自由地在同一繪畫中同時寫出異場所異時代的物象。立體派的畫家，以爲這種自由應該保存，沒有被拘束的理由。且在這裏面，又自有脫離自然模仿的「抽象的綜」的意義。繪畫的究極的目的，在於與民衆的接觸——這是我們所承認的。但是繪畫不用民衆的言語來對民衆說話，繪畫必須用它自己的特殊的言語。繪畫不是要他們理解一種意思，而是要激動他們，支配他們，引導他們。宗教與哲學也都如此。毫不說明，只管堆積內面的力，其光輝就燦然地照耀於羣衆之上。

故藝術是民衆的，同時又是指導民衆，光照民衆，使人類向着至高的目的，而歸根於內面的自己完成的。立體主義藝術的理想，大致如此。

立體主義排斥從來的以繪畫爲自然的再現的謬見，又反對自然主義，而在人格中求對象。人對於自然的認識，完全由於人格而來；自然本身沒有絕對的一定的形式。映於這人格中的自然，正是立體主義的對象。但由人格所統一的自然，不僅是感情的產，而是屬於知的，故又必作知的表現。要用人格來融合感情與理智，而表現其所把握的一點，是從來的技巧所決不能描寫的。倘要把全空間表現於繪畫上，換言之，倘要表現三次的空間，只有用立體的表現法。然僅稱爲三次的空間，尙未能盡行說明。應該說是空間與精神的神祕的綜合，即半是創造的，半是三次的空間。在這表現中，同時又必有非空間的精神的存在。於是畫中的線與面，不是幾何學上的積集，而可說是一種神祕的幾何學。這裏沒有明白地表出空間現象，而可以看到精神的永遠的象徵，可以聽見從神祕的生命感情的根源上必然地發出的聲響。

如上的主張與意圖，決不能說沒有首肯的價值。然藝術家所共感的悲劇，

是主張與實際作品的不能調和。立體主義的勞與爭鬪，原是莊嚴美麗而公理昭然的。惜乎他們的幾何學的單純化及線與面的組合，他們的抽象的概念，終於反把自己籠閉在蹩促的方程式中。他們翹盼的無限的自由，而反被自由所拘囚。——立體主義的藝術難能免除這樣的譏評呢。

### B. 未來主義的藝術

欲破壞一切過去的傳統，而在渦卷的時代精神上新建藝術，是未來主義（Futurism）的使命，未來主義與立體主義雖可以同被包括在「現代表現主義」的總名下，但二者方向相反對，未來主義另有一片全新的領土。

意大利人馬利內諦（Philip Marinetti 1878—）提倡未來派，是距今約二十年前的事。他先布告主義與綱領，繼續發表作品。詩，音樂，彫刻，繪畫，各方面都有未來主義的運動。



這種新藝術對於好奇者的靈魂，究竟能否給與尊貴的價值？實在是很可疑的事。我們現在暫且不問其藝術的價值，而下考察：近代的沸騰似的騷亂的人類社會，如何產生這樣的藝術？有何不得已而要求這樣的藝術？

大家都知道，意大利是古代名匠的藝術所薈萃的光榮之地。西歐藝術的巡禮者，沒有一人不到這地方來讚美其古代的藝術。但在現代的青年看來，或許以為讚美古代就是侮辱現代；又屈辱自己。於是革命的意氣就爆發為叛逆而出現了。這叛逆是否定古代，否定一切的過去，欲在形式與內容上全不借用一切過去的遺物，而創造一種全新的藝術。這就是未來派的第一步。

試讀千九百十年三月在邱林 (Tolin) 發表的未來派畫家的宣言：

- 一、我們對於真理的要求，已不能滿足於從來所了解的形與色。
- 二、我們所欲再現於畫面的，不是我們周圍的萬物的靜止的狀態，而是其動力，是其自身的感覺。

三、一切事物都是動的，疾走的，迅速地變化的——網膜上所映的殘像，動的事物不絕地增加其形狀，變化其形狀，像空中的振動一般地連續着。疾走的馬豈止只有四隻腿？二十隻也不止！

四、在繪畫上沒有絕對物。昨日的畫家的真理，在今日的畫家看來已是虛妄了……

五、描寫人體，沒有描寫姿態的必要。只要表出環繞其周圍的狀態就是了。所謂空間，不是固定的存在，空間是不存的。

六、從來的繪畫的構成等，是可笑的因襲的東西！未來派的理想，看畫要通過了繪畫而觀看。須用新的視覺，新的感覺，與新的情緒。

宣言的大要如右。概括地說：「藝術必須是不絕的革命。時間不絕地流轉，萬物不絕地變化。新時代要求全新的藝術。」故他們脫却一切的過去，而追求新的形與色，欲把騷亂的現代表出在繪畫上。

他們的主張，以爲過去的傳統無論何等尊貴，畢竟不過是死者的遺物。新人必有新的要求，從展進的生命的存在上創造脫離歷史的新藝術。他們的藝術既非過去，也非現在，而是未來的要求。

既是不借用過去的形式或內容而新造一種藝術，則從來的技巧當然是妨害他們的目的的障物了。以現在的作品爲基礎而立論的美學，在他們看來也只是無用的長物。

然而未來派並不是像印象派地固執瞬間，排斥記憶，止於剎那的印象上，而始終於感覺的一面中。又不是像表現派地拒絕自然，而極度地高揚自我。也不像立體派地以概念爲基礎。未來派是離去此等形式，而另闢特獨的領域。它的基礎是甚麼？它的表現如何？略申說之如下：

未來派是表現騷亂的近代生活的心的律動(Rhythm)的。但不僅表現精神上的過程，而接近於物質的方面。然又不是拘泥於物質主義，而是集合個個

的經驗與觀念而構成的。不但強調其主觀，又含有自然描寫的意義。他們不取材於靜止的狀態，而喜描寫流轉的近代生活——運動與激變。他們不像自然主義地依樣描寫客觀，而集合精神中的先後的印象，同時並存地描出在畫中。故未來派畫家的題材都取騷擾混亂的狀態。暴動，激變，擾亂等，是他們所最適用的題目。

他們所描寫的，就是這種騷動混亂的印象的次第交替的狀態。從來的舊畫法，是把時間切斷，而描寫其一個斷面。但未來派要系統地描寫一切的狀態，故不能沿用尋常的方法。這時候必然發生印象的 *Mosaic*（此語本是剪嵌細工的意思。即謂事物的斷片的印象，猶如剪嵌細工。）即將個個印象集合，排列，構成於畫布上。換言之，他們是在空間藝術上表出時間。

在繪畫上表出時間的經驗，原是不可能的事。舊法雖也有在一個彫刻上表出時間的經過，在一幅繪畫中描出事件的經過的辦法，但這時候往往有二

個或三個的中心。例如東洋的畫卷，在描出事件的經過的一點上很是成功的。但未來派所苦心經營的事，是「綜合」各事物的異樣的律動，而使繪畫的律動自由地迸發。即收羅一主觀的無限的變化，使其中心雖各別，而調和爲一氣。所以這時候外面的時間也並存，內面的各精神狀態也並置。從前的印象派的辦法，是捉住剎那的一點，而把自己沒有在其中的。未來派則不然，一併描出一室中某期間內繼續的各種精神內容。究極起來，印象派歸着於一點，而未來派則歸着於多樣。普通所謂「調和」(Harmony)等，在未來派藝術家看來全是幼稚而無力的綜合；他們極端地反對這種舊法，他們希望把宇宙的力在繪畫中變成了力學的感覺而表現。故某評家說，他們是主觀的自然主義的極度展進者，是欲在一定的形中描寫時間的變化的夢想者。

所以未來派的繪畫，是畫家所記憶的，所見的事象的綜合。他們所再現的是動的感覺，是一種特殊的律動，是一種內面的力。他們以爲要再現自然，非真

擊而清淨不可。同時又主張我們自己不但是多樣，又是全然相反的許多律動的混沌與衝突，這等律動又歸着於一新的「調和」。故未來派繪畫可說是描寫心的狀態的繪畫。

可以印證這種理論的作品，如羅索洛(Russo)的「某夜的回想」便是。這畫中所描寫的，中央稍偏左的地方有一個瘦長的男子在那裏步行，他的上方有妖艷的女子的顏面，顏面中的眼與口特別顯明。前面右方也有俯着的女子。在燈火的渦卷之下，又浮現着若有若無的幽靈似的男女。這就是作者在混沌之中把關於某物的記憶適應其強度而描成的一種狀態。即在多數的人物中，這幾個人的胸與顏面特別牽惹作者的興味，過後還保留在記憶中，因而描寫這幅繪畫。這是人們日常經驗的印象的 mosaic。但這畫中並不是散漫的羅列，而確有一種精神的 atmosphere 瀰漫於全畫面。

千九百十二年在柏林開幕的最初的未來派展覽會中，有一幅題為「闖

入室中的市街生活」的作品。作者是鮑菊尼（Boccioni）。畫中有馬飛，人奔，汽車，電車疾駛，旁邊電線桿森密而欲倒，其背景的房屋向左右傾斜，好像大地震的光景。全體恰如大海中的暴風雨的光景。關於這幅畫，作者自己曾經這樣說：『這幅畫的主要的印象，是開窗的時候街上的喧噪與騷亂忽然闖入室中時的光景。在這種時候，畫家何必像照相地局限於窗的方框內的一小塊，而拘泥於物象的再現呢？』

近代的生活，實在過多猛烈的刺激，不絕的騷亂，擾攘，幾乎不能有片刻的安靜。故欲描寫這種「動」與「力」的未來主義的運動的出現，原也有確實的理由。『在強烈的刺激上更求強烈的刺激而莫知所止的近代生活，其最後一定是發狂與自殺。』這句話也確有一面的真理。指示我們這時代的表現的未來派，確有使我們考慮的價值。但試看他們的作品，究竟可否承認其為一種藝術？却是疑問。立體派是在平面的繪畫上描出三次元的立體，是始終於「空

間藝術」的領域內的。超越這領域，欲把時間的因子導入於繪畫的未來派，又以爭鬪，騷亂，革命，爲其主義，爲其生命。他們對於融化時間入空間中的至難的問題，不知究能達到如何的解釋？他們破壞古代的傳統，與古代的傳統苦戰力爭，曾否贏得新生命的 tradition 而結革命的果實？對於這初生的革命藝術，對於這近代生活的可悲的動亂與騷擾與力的表現的主張，我們原有充分的同情；但看到他們的作品的時候，到底未能首肯他們所企圖的繪畫的最高的價值。這只能看作近代生活的一種記錄，間隔的顫動時代的弊病，發作的表記。

### C. 絕對主義的藝術

反自然主義 (Anti-naturalism)，即脫離現實的自然，還元於「我」以自我的伸張爲藝術的理想，是輓近歐洲藝苑中的顯著的潮流，在前已經說過了。由此更進於徹底，從自然與環境上還元於「我」，又透過了這「我」而接觸



絕對的心，便是絕對派的運動。這比較從來的表現主義更爲唯心的，其神祕與特殊的象徵更爲顯著。

這一派的運動，於千九百零七年起於德國。德勒斯登地方有一羣青年畫家，結合團體，協力於這絕對派運動。同時閔行（München）地方也有「新藝術家協會」的組織。這是絕對派運動的開始。

在這新藝術協會中，有康定斯奇（Wassily Kandinsky 1866—）及Ja-wlensky，Werefkin，Kogan，Mogilewsky，Burljuk 等人，於千九百零九年，在閔行的近代畫廊開第一次展覽會。社會的嘲笑與侮辱，當然不免。但以革命家自任的青年們，決不爲俗衆所征服。他們確信欲獲得偉大的真理的光榮，非背十字架不可。他們繼續在各地開展覽會，蒙受同樣的嘲笑。然因此而得的知己，亦復不少。

千九百十一年，康定斯奇與馬爾克（Franz Mark）等脫離同盟，另立一

團體，名曰「青騎士派」，而宣傳新的藝術運動，又在作品及雜誌上宣傳他們的主張。今將其主張摘錄如下：

現代的人們，與我們相隔很遠。我們的要求，希望，理想，都同一般人全然不同。故我們與他們，猶如不同軌道的列車。我們懷着特殊的深刻的經驗，與凡俗所不能夢見的特殊價值。

我們的感情，觀念，意志相一致的藝術，向別處不可求得。至於輕佻放恣成習的從來的藝術，與我們的藝術更有天壤的懸隔。

我們希望真能滿足內心的要求的藝術；向過去中求之不得，向現代中求之也不得。但我們矢志要求這種藝術，故不得不親手來創造。雖然難於立刻成就，但至少現在必須築成其基礎。

沉溺於事象中的人，又沉溺於自己中的人，都不能擺脫羈絆。迷心於現實的人，眩惑於觀照的人，都不是真正的人。能在潛伏於內部的精神中看見外部

的姿態，在外部的形象中會得內部的姿態，纔是解脫的人。在形狀中表現內精神，更透過內精神而表示外形，即入於解脫的境地了。這解脫的形式就是藝術。內部所起的現象與外部的姿態相一致，藝術就是使這兩者合爲一物，繪畫就是這兩者的融合的象徵。故繪畫比自然更爲深刻。

人類能看見世界的心核。人類的姿態，是一切形象的尺度。人是能把世界具體化的鏡。人的身體表示着直接的精神。凡描寫世界之處，都有人的存在。描寫人的地方，也必須都是世界的縮寫。於是眼前所見的狀態就一變，事象爲精神的表象時，已不復是事象；人爲世界的表象時，也已不復是人。兩者的融合引起全部的變化，現實高揚於形象之中。

繪畫是表示精神，同時又是表出對象。不是直接描寫精神，而是在對象中描出精神。故無對象的繪畫，是無意義的。

色彩，平面，線條等，不是藝術。使色彩與線條成爲藝術的，是必然性。個個離

開的現實，不是藝術；必一切融合，方成立為繪畫。簡樸直接地表示的時候，即成為象徵；多樣歸於單一的時候，即成為調和。

從一粒種子發生植物，抽發芽，葉，枝，蕾，又開花，結果。真的作品的產生，與植物的發生一樣，最初也從一個心核上抽芽。藝術的形式，就是潛伏於內面的神祕的火的表現。這火熾盛於作品中，純粹地表現的時候，即成為偉大豐醇的藝術。

這是知識所難於達到的境地。知識原是驅除錯誤，指正道路的；故知識所難於達到的真的要求，必須從內面湧出。

藝術是在形象中創造感情的永遠。藝術是創造現實世界的觀照。能知道這道理的人很少；能實現這道理的人更少。

我們要捨棄外面的真相，力強地表出內面的真相，要攔住本質而給以一種言語，使之表白於人。自然的力的活動愈強，則表出愈要單純。從外面逃入於

自由的時候，內精神方有絕對的服從。

現象可從種種多樣的方面而窺知。觀照依了認識與感情的法則而定形。故藝術是受了感情的法則的支配，而在有形的上面表現的。知識只得跪伏在這前面。

從來的歐洲藝術的習俗，過於狹小而空虛了。這只能束縛我們而不滿足我們的內心的要求。我們必須創造新的觀照。

世界歡迎脫去舊桎梏的新人，萬象也從新發出光輝。於是人們就把新來覺察到，觀照到的東西體現出來。這時候「藝術」不復是美麗的裝飾，而變成一種深奧的啓示了。

色彩的力，是新的觀照的表徵。近代畫家發見了新的色彩。我們隨處可以看見新的力，生氣，精神，與變化。色彩，能直接向自己說話。色彩是表現的手段，是把精粗，輕重，剛柔，恆常與流轉等性質具體化的手段。施色彩的平面的景象，給

人以深的印象；色彩的變化惹起高揚與運動的印象，同時分布的彩點惹起生動的印象。

色彩是表現的手段，直接融合於我們的精神。悲哀，憤怒，溫情，明快，蠱惑，激烈等一切精神狀態，除了用色表現以外，更無別種方法可以使我們感動。

色彩是布局的手段。藝術家把感覺的表現的力與精神的表現力融合爲一。這二者相融合，常常發生新的調和。色彩美的法則，不能用知識來會得，因爲這是感情與經驗所創造的。

線條的力，是新的表現的表徵。繪畫中所見的，不是事物的假象，而是物象的世界，輪廓是物象的境界。物象的本質，不是正確的素描所能把握，乃力強地運動的情緒的銳利的輪廓所表現的。

線條是繪畫的骨子。線條表明繪畫怎樣地由各部分組成，各部分怎樣地融合而爲全體；又決定作品的尺度與律。線條是精神的振動，是意志的映照。

繪畫不僅是美麗地區分着的平面。繪畫猶如從渾沌中顯現形狀的世界，其本質是進轉的排序的法則。是動搖的四肢的結合，是血脉呼吸相通的有機的平面的結合。平面並行地重疊，相互相對地堆積，齒輪一般地互相交配融合。由此而形成繪畫的空間與生動之氣。

要之，平面的力學，是新的樣式的表徵。

絕對派的精神與主張的大意，已如上述。這傾向在德勒斯登及他處，都是一致的。總之，他們是極度地否定客觀，肯定自我，而欲達於絕對的境地。即欲排斥客觀而直接表現「絕對」——形而上學的實在。其色，其線，其組合，都是深奧的實在的象徵。故他們的繪畫，全然變為「音樂的」形的象徵了。

這傾向最徹底的，是康定斯奇。今更就康定斯奇藝術的主觀與實際略述之，以闡明這藝術主義的意義。

康定斯奇斷定藝術的第一義為「內面的響」的表現。何謂內面的響？解

說之如下：

康定斯奇在其藝術中的精神的分子一篇論文中這樣說着：賽尙痕曾把一隻茶杯造成有生命的活物。這就是他在茶杯中看出了活物的存在。他對於靜物，不當作無生命的器什。他能在一切事物中推測其內面的生命。他的色與形，都適合於精神的調和。賽尙痕創造一幅畫的時候，所用的人物，樹木，蘋果，都是真的內面的藝術的調和的狀態。

這樣地讚頌賽尙痕的康定斯奇，同時把自己的精神的要求導入於繪畫中。他又論立體派的比卡索，謂其毫不遲疑地破壞因襲的美，而讚嘆其膽量。又說：他因了自己表現的必然而惶恐地動搖。他探求純一的藝術的形的時候，倘遇到色彩有障礙，就把色彩拋棄，而描黑白畫。只有純粹的藝術的形象，是他的生命的真實的問題。——這是他對於比卡索的批評。

據他的意見，表現內面的生命，是藝術的第一步。故所謂內面的響，必然是



### 內面的生命的律動。

他又主張藝術由兩種要素而成立。一是內的，一是外的。所謂內的，就是藝術家的內面的情緒，這能使觀者的心起同樣的感情。精神與肉體是相連的，通過了官能的橋梁而受刺激，又由感覺惹起感情。故結合藝術家的心與作品的，就是感覺。同理，結合觀者的心，也是感覺。於是作品居於中心，由感覺的媒介而結合藝術家與觀者的心。作品有成效的時候，這兩個心就成爲等量。這內的要素是決定作品的格調的。故沒有精神生命的，都是空虛的作品。

欲表現這內的生命，就有需用物質的必要。因了這具體的表現的手段，而感覺受刺激，心與心相結合。但使這表現手段的物質變爲活物的，必然是內的生命。一切的材料，都因了內的生命而變成活物。除了這內的生命，藝術就不得成立。藝術的材料，只在適合這內的必然的要求的限度內，方爲有意義。

繪畫的材料是色彩，形象，與布局。康定斯基竭力主張這三要素的精神的

效果。

康定斯奇又把藝術的根本的要素的「內的要求」分爲三種要素：即一，藝術家是創始者，在他的內面，必具有要求表現的一種力。二，藝術家是「時代之子」，故其作品必須表現時代精神。三，藝術家應當扶持其道理與目的。這純藝術家的要素爲與時代及人種相通的不朽物——要之，即個性的要素，時代的精神（樣式），永遠的心，此三者爲內的必然的根源。凡具備此三者而表現的，即爲真實的美。

最後，康定斯奇又表明他自己的藝術的立腳點，他說：藝術的創造，實爲不可思議的事業。藝術家把住其生命與存在。藝術有創造精神的雰圍氣（atmosphere）的力。人們就從這點上判斷作品的良否。例如說外形不佳，就是說形的力薄弱，不足以喚起心靈的顫動。有價值的作品，不一定要描得詳細。只要含有這精神的價值，即是良好的作品。色彩是如此。色彩不是用以忠實描寫

自然的，而是用以滿足藝術家自身的必然性的。畫家的選擇材料，需要絕對的自由，猶之生活上的需要精神的自由。繪畫不是曖昧的，短暫的，孤立的製作。繪畫具有革人的靈魂，洗鍊人的靈魂的偉力。

藝術家不是爲了享樂生命而生的。他們屢屢爲了要成遂其堅苦的製作而負十字架。——這是康定斯奇的關於藝術家的行道的論見。

康定斯奇把他的藝術的組織，分爲單純與複雜的兩種。一望即知的單純的形，名曰「旋律的」(melodic)；難於把握而具有內的價值的複雜的形，名曰「交響樂的」(symphonic)。據他說，旋律的組織，是具有簡樸的內的價值的構成，猶如一種音樂的旋律。賽尙痕的藝術中富有這種組織，故能贏得新的生命，同時又得到「音律的」的美名。

他又說：還有一種複雜的節奏的(rhythmic)組織，在過去的多數作品中均可見到。這是建設在安定與平衡上的組織，可使人立刻聯想到 Gothic 的

莊嚴整肅的建築，他就把他自己的藝術判定爲新的交響樂的組織，其中又分爲三種：第一，是用純藝術的形而描出的外界自然的印象，稱爲「印象。」第二，是描寫內的特質及脫離物質界的自然的，稱爲「即興。」第三，表現徐徐地形成的內的感情的，稱爲「組織。」故康定斯基的作品的題目，大都用這三種名稱。

由此看來，可知絕對派藝術的精神，在於非物質的「內面的響，」即深的感情的表現。借用色彩，線與形，以爲表現這感情的手段。但這是表現內的必然性而用的象徵。故色彩與線，不是表明物的內容的，僅爲傳達「內面的響」之用。

康定斯基所要表現的，是脫離周圍的世界的，人的感情的實在。他是在探索潛伏在精神的奧底中的無形無相的「幻想」——即純粹的精神的材料。他想要把一種絕對的，音樂的，脫離現實事象與客觀世界的超絕的東西，用形

式與色彩來象徵地表現出來。他的風景畫，也全無一點自然的形似。這是心的風景；其中的色彩與線，是傳達他的音樂的「心」的狀況的工具。

如上所述，絕對派可說是現代表現主義的最徹底者。近代藝術展進到了這地步，已經是日暮途窮了。我們不問其理論而看其實際的畫，究竟能否成立爲一種藝術？又覺得十分懷疑：繪畫中全然排除了「觀照」，我們將依據了甚麼而探求其中的妥當性呢？

#### D. 結論

世界理念通過了個性而表現於藝術。個性是差別的相，理念是平等之姿。統一這兩者的，是人格。概觀近代藝術的潮流：植根於實證主義的自然主義，先成了寫實主義與印象主義而出現。然不久人們又厭棄這種以自然爲基礎的，除外自我的，純客觀的態度，而欲把藝術的根柢移植在「自我復活」與「自

我高揚」上了。

他們最初凝視自然，徹底自然，而在其中表現自我。後期印象派的賽尙痕，谷訶，果剛的藝術，便是其表現。到了現代表現主義（新興藝術），更加傾向於唯心，主觀把客觀從藝術上驅逐，而專以「自我表現」為藝術的本義了。

新興藝術之中，原也有傾向於抽象的立體派，以記憶為本質的未來派，與沉潛與感情的絕對派等區別。然脫離自然，高揚自我，而滿足於表現的本身中，是各派一致的共通性。

藝術有三種根本形式：服從現實的自然而忘却自我的，是自然主義；自然與自我融合的，是古典主義；脫離自然而僅重內面的自己表現的，是浪漫主義。故現代的立體派，未來派，與絕對派，在這意義上可稱為浪漫主義的藝術。

一切人類文化，藝術，皆由自然與人類的對峙而起。藝術家的人格，依據了這對峙的態度而有三種的差別。然而也不能說態度與藝術的傾向根基於藝

術家的性情，故其傾向可以決定其藝術的價值。因為自然派的藝術中也有優良的作品，古典派的藝術中也有無價值的東西。我們的藝壇上的情形，非常複雜。

然則藝術的價值因何而定？答曰：這須視藝術家的體驗的深淺而定。

在自然派，倫對於自然有深切的經驗，而見識徹底，其藝術的價值必高。在浪漫派，自己的感情愈深，其藝術的價值愈高。自然派的人們，以為幻想不近於事實，而排斥浪漫派，他們以為美必是真。其實這也是偏狹之見。幻想若根據於深的體驗，未嘗不是超乎現實以上的真確的實在。故藝術的價值，總須視體驗的深淺而定。

所謂體驗，就是人類對於自然與人生的理解，感念，或心境。森羅萬象收入於體驗中的時候，就發生生命的光輝。體驗就是在天地萬象中到處看見生命。要在天地間到處看見生命，自己必先有深大的生命。故體驗就是生命的十全。

藝術的理想即在於此。

體驗始於自然與人生的凝視。除了自然與人生以外，更沒有別的存在了。自己凝視自己的時候，也是如此。被凝視的自己就是自然。這被凝視的可概稱爲客觀。反省自己，以自己爲思惟及直觀的對象的時候，則自己也是客觀。

徹底於客觀中，深入其心核，而把握其心核的時候，我就是他，我就是一切的人類，這時候便已接觸了宇宙的真生命了。入了這境地，體驗已達到了至高之域。故曰：體驗始於客觀的凝視，因客觀的徹底而達得。

我即他，我即一切人類，遍在於一切，就是宇宙的真生命，就是真的實在。徹底於客觀探得其心核的時候，便能把握這真的實在。但這是凡俗之眼所不能夢見的神祕之境。這心境表現於外部，在形象上完成其目的時候，就產生高尚的藝術。

徹底於客觀而顯現深大的心的時候，發生藝術的意義與價值。藝術中的



形象，就是這心的表現。故真的藝術都是象徵的。

所謂體驗，所謂徹底於客觀，就是完全理解這姿態與心。我們平日拘泥於「小我」，染了自己的不純正的色彩，故不能正當地觀看世間，而被囚在自己的狹小的型中。但我們不可安於這小我，應該做「以一切的心爲心」的大我，而完全地味識這姿態與這心。姿態一致的時候，心也一致了。

這心是真的實在，真的生命，即「我即他」的生命。這真的實在，從一方面說來，是超離言說的。故可名之爲「神祕」。

真的實在——無論其爲托根於現實的自然的，或幻想的——必不僅是物象的外部的姿態。故不能直接借客觀的外部的姿態來表現。然倘全不用客觀的姿態，又不能表現。故藝術必須借用客觀的姿態爲手段。但不是借它的形似，而是借它的深入真的實在，啓示真的生命的姿態。這樣說來，形不僅是表皮，是深的心所寄托的地方，故可名之曰「象徵」。這形雖有限制，但遍在於一切，

包攝着深的生命。

偉大的藝術，無論其取何種態度而作成，必定是象徵的。這理由在這裏便明白了。故羅丹 (Rodin) 曾說：『藝術是察知自然的大心的智慧的歡喜。』

即使是自然主義的藝術，倘僅寫自然的表面，便不能稱爲真的藝術。近代的自然主義，每多止於客觀的表皮的描寫，其價值低淺可知。浪漫主義托根於生命的躍動的幻想。但也往往有沉湎於小我，拘囚於膚淺的主觀的弊害。他們以爲尊重幻想，便可排斥客觀，因而缺乏客觀的實在性。這是大謬的見解。要知出於深的體驗的幻想，是比普通的實在加更確實的實在。使徒保羅在羅馬的野中所見的基督，一定比我們所見的自然更爲真實。故能用真實的體驗來把握生命的，其藝術必富有價值。

故一切流派的藝術，都是由徹底客觀而來的象徵物，不過深度各不相同而已。藝術的價值，即以此爲標準而判定。藝術必須徹底客觀，缺乏了這一點，其

藝術就降落而爲虛空的概念。因體驗而達到生命的十全，就是理智與感情混合而未有分別以前的渾然的境地。這便是所謂純粹的感情，純粹的生命。

徹底客觀，故有「自然的必然性」。缺乏了這必然性，藝術就墮落於形骸。在浪漫派的巨匠的傑作中，我們常可發見一種如空想如幻影的狀態。例如特拉克洛亞的作品中，最富有這種狀態。這便是由深刻的體驗而表現的深刻的心姿態。

近代藝術上，自從自然主義流行以來，盛唱「感覺」。但感覺無論何等銳敏，僅限於實在的外殼。極言之，尊重感覺，正是迷惑的世界。故真實的自然主義，決不是感覺的能事，而是心的事業。所謂心的事業，就是把握自然的心核，以心解心，以人格融合人格。即自我脫出小型，而融合於一切生命中。

現代的新興藝術，過於偏重理知，過於拘泥主觀。因此反而墮入了跼促的範圍內，終於失却了自然的必然性與內面的必然性。

徹底客觀，脫出客觀，而又不離客觀的境地，方能成爲真的藝術。我們對於新興藝術，非咎其超自然，乃惡其脫離 *human*。藝術中必須具有不離客觀的必然而又深通於一切的心。

因體驗而達到十全，卽個中見全，一念中有多劫。這「一卽一切」與「一念多劫」的境地，正是體驗的世界。又是藝術的至境。

### 問題

- 一 立體派與表現派有何異同？
- 二 藝術的價值因何而定？

### 參考書

西洋畫派十二講 豐子愷著 開明書店出版





色彩的研究	二九	三〇	三三	三五	二九	社會主義者	四	表現主義	六	七	八	九
色彩學的研究	二九	三〇	三三	三五	二九	社會主義者	四	表現主義	六	七	八	九
色粉筆畫	卅					肖像	四	表現主義的藝術	六	七	八	九
再現	卅					肖像畫	四	表現的藝術	六	七	八	九
再現的藝術	卅					邦塔望	四	拉丁	六	七	八	九
死的再現	卅					邦塔望派	四	拉費爾	六	七	八	九
向日葵	卅					里昂	四	宗教家	六	七	八	九
交響樂的	卅					物象	四	金魚	六	七	八	九
佛教	卅					物質主義	四	邱林	六	七	八	九
形式主義	卅					物質主義	四	直接寫生	六	七	八	九
形式主義的藝術	卅					物質的世界觀	四	東洋畫	六	七	八	九
呂朋史	卅					物理學的立體派	四	青年水夫	六	七	八	九
谷雅	卅					果剛	四	青騎士派	六	七	八	九
谷訶	卅					果剛	四	空間藝術	六	七	八	九
三天	卅					宗教畫	四	昂格爾	六	七	八	九
						波獨雷爾	四		六	七	八	九







近 代 藝 術 綱 要

畫法	國 卷 壹 叁	爲藝術的藝術	壹
畫筆	四	絕對主義的藝術	壹
畫風	五 壹 叁 玖 叁	絕對派	二 三 二 四
畫布	四 六 九 二 元	絕對的個人主義	三 三 二 六
畫格	一 〇	喬篤	元 三 三
畫壇	叁 壹	貴族主義	四 萬有神論 元 〇 三
描寫	七 八 元 四 四 四 四	無名協會	四 萬國博覽會 元 〇 三
哭	五 五 四 毛 瓦 叁	須因河	四 達微特 元 元 元
齋 突 充 充 充 充 充	一 〇 一 元	猶太	充 意大利女子 元 元 元
一 三 〇		華葛納爾	壹 福羅貝爾 四
象徵主義	六	叢報	四 奧林比亞 毛 叁 叁 叁
象徵派	四	閃行	五 奧爾蘭斯 四
費西特	元 二	秀圖氣	五 歷史畫 六
黑格爾	元	新印象主義	六 感覺主義 元 元
補色	美	新理想主義	三 感覺主義 元 元
爲民衆的藝術	四	新浪漫派	四 傳道師 元 六





# 西文名詞索引

## A

- Academician 99  
Anti-naturalism 112
- | Atmosphere 110, 122

## B

- Baroque 100  
Baudelaire 34
- | Boccioni 111  
| Burljuk 113

## C

- Cezanne 7, 16, 81  
Classicism 28  
Claude Monet 66  
Comte 39  
Constable 35, 67  
Courbet, Gustave 15, 41
- | Cubisme Instinctif 97  
| Cubisme Orphique 97  
| Cubisme Physique 96  
| Cubisme Scientifique 96  
| Cubissts 95

## D

- David, Louis 27  
Degas, Hilaire Germain Ed-  
gard 70  
Delacroix, Eugène 33
- | Derain, Andre 93  
| Dongen, Kees Von 94  
| Dufy, Raoul 94

## E

- Expression 80

## F

Faust 20  
Fichte 19  
Flaubert 41

Friesz, 104  
Futurism Othon 94

## G

Gauguin 16, 88  
Giotto di Bondone 29  
Gleizer 95  
Goethe 13

Gogh, Vincent Von 85  
Gothic 123  
Goya, Francisco Geose de 35

## H

Harmony 109  
Hegel 19

Heroic 50

## I

Ingres, Jean Dominique 27

## J

Jawlensky 113

## K

Kandinsky, Wassily 113

| Kogan 113

## L

Leoult, George 94

| Lourencin, Marie 94

## M

Manet, Edouard 64  
 Marinetti, Phillip 104  
 Mark, Franz 113  
 Martin, Henri 76  
 Mass 84  
 Matisse, Henri 92  
 Melodic 123

Mezanger 95  
 Michael-Angelo 100  
 Millet, Jean Francois 43  
 Mogilewsky 113  
 Mosaic 103, 110  
 München 113

## O

Olympia 66

|

## P

Pessarro, Camile 68  
 Picabia 95

Picasso, Pablo 95

## R

Raphael 43  
 Rembrandt Halmensz Von  
 Liji 49  
 Renoir, August 72  
 Representation 79  
 Rhythm 107

Rhythmic 123  
 Rococo 26  
 Rodin 130  
 Rood 74  
 Rubens, Petea Paul 35  
 Russolo 110

## S

Saloon 64, 66, 69, 71, 72, 83  
 Schellig 19  
 Seurat, George 74  
 Sidaner, Henrite 76

Signac 35, 76  
 Sislez, Alfred 70  
 Symphonic 123

## T

Tahiti 90

Taine 40

| Torino 105

| Turner, William 67

## V

Vlamink, Maurice de 93

|

## W

Wagner 72

| Werefkin 113

## Z

Zola 41

|