



繪畫概論

繪畫概論

外山卯三郎原著
倪貽德譯述

現代繪畫概論

開明書店印行



3 0473 8475 9

序

繪畫上的新舊之爭，經過了長時期的糾紛，到現在，新的繪畫已占了絕對的勝利，而且仍在繼續地伸展着。這是當然的，在二十世紀的現代，當然有表現二十世紀時代精神的繪畫產生出來了。

中國自從有了所謂洋畫以來，藝術界中似乎也有新舊畫派侵軋的現象。然而不是無理的攻擊，便是盲目的追從，他們大約都以爲只要狂揮大筆，紅紅綠綠地亂塗的便是新派畫了。這都是對於現代繪畫沒有真真了解的原故。

外山卯三郎氏是現代日本新進的藝術理論家，他是一個對於新藝術的有力的擁護者。本書所述，便是從外山氏在他所主編的新洋畫研究上陸續發表的五篇論文中譯出來的。但我並非完全照譯，有許多地方都由我自己的意思加以增刪了，以便適合於國

在閱讀。

這五篇論文是前後相照，互成系統的。內中關於現代畫派的概況，以及現代繪畫的精神上，取材上，技法上，構圖上究竟具有怎樣的特色，和以前的繪畫究有如何不同的地方，均評述無遺。所以我就將這幾篇彙集起來，編成本書，名曰現代繪畫概論。

在藝術尚在幼稚時期的目下中國，尤其是關於藝術理論的書籍尚感缺乏的時候，本書或可作為一般熱心繪畫的青年了解現代繪畫之一助。

中華民國二十年八月三日於上海市外。

947
852

目次

序

一 現代世界繪畫概觀·····	一
二 現代繪畫的精神論·····	三
三 現代繪畫的「畫因」論·····	六
四 現代繪畫的技法論·····	五
五 現代繪畫的構圖論·····	二三
附錄 現代十大畫家評傳·····	二七

插畫目次

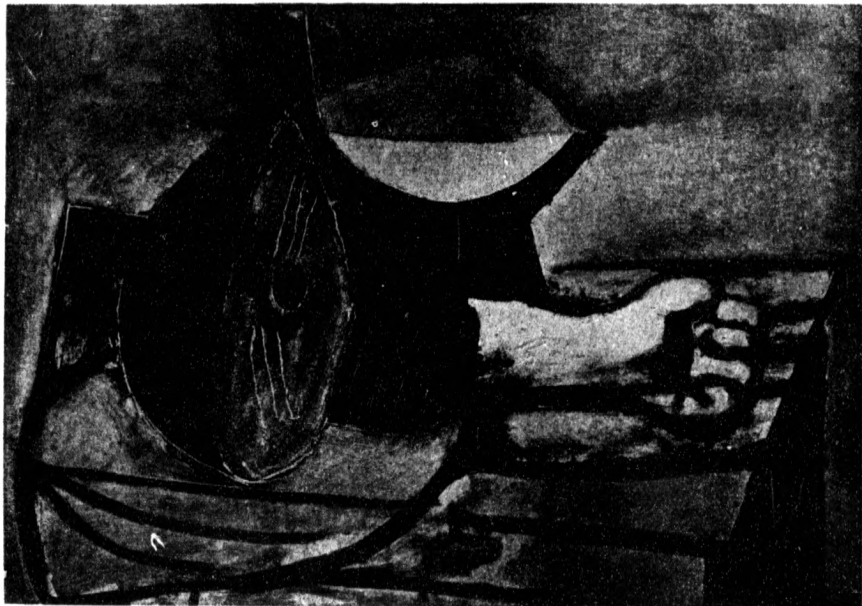
一	三姊妹	Matisse 作
二	靜物	Picasso 作
三	肖像	Derain 作
四	肖像	Vlaminck 作
五	馬戲女郎	Rouault 作
六	裸婦	Modigliani 作
七	靜物	Braque 作
八	橋	Segonzac 作
九	風景	Dufy 作
十	三少女	Friesez 作



三 姊 妹

Matisse 作

马蒂斯



静 物

Picasso 作

毕加索



肖 像

Derain 作

德朗



肖像

Vlaminck 作

弗拉芒克



馬戲女郎

Renault 作

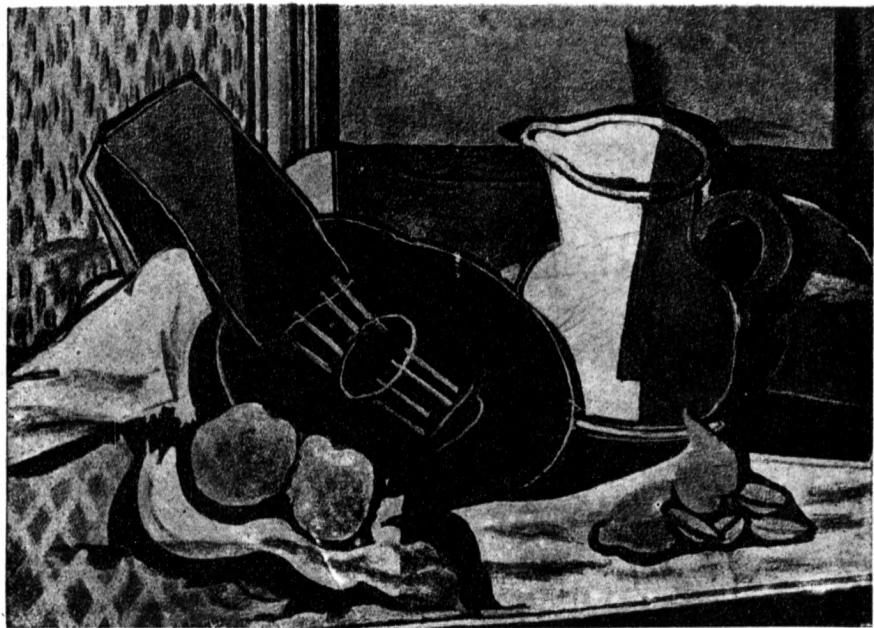
河



裸 婦

Modigliani 作

莫志



静物

Braque 作
静物



橋

Segonzac 作



風 景

Dufy 作
杜飞



三少女

Frieaz 作
甘尼叶·奥耳。

一 現代世界繪畫概觀

一 世界現代繪畫序說

從什麼時候起區劃着現代繪畫呢？這是很難的事。但若以十九世紀的繪畫爲近代繪畫，則現代繪畫至少應當是二十世紀的繪畫。換言之，是指從一九〇〇年起至一九三〇年約三十年間的繪畫。我們看到這三個時代的時候，便可判然地知道繪畫運動的痕跡。現在若以一九〇〇年——一九一〇年，一九一〇年——一九二〇年，一九二〇年——一九三〇年看做三個時代，那末我們可以將現代繪畫分爲三種的型。依 Franz Roh 的見解，以第二期（一九一〇——一九二〇）爲表現主義（Expressionismus）的時候，那末第一期可以說是前期表現主義（Vorexpressionismus）。第二期是後期表現主義（Nachexpressionismus）。一般德國的美術批評家，因爲以表現派爲一種現代繪畫的

正統，指後期印象派的運動謂「到表現派的轉向。」這不只是 Max Déri 一人的思惟，許多的批評家也是這樣。

但是，這若在法蘭西看起來，寧以第一期（一九〇〇——一九一〇）為重要時代，代表這時代的東西，便是野獸主義（Fauvisme）。其次，第二期若視為立體派（Cubisme）的時代，則第三期為新野獸主義（Nouveaux fauvisme）的時代。但是在繪畫上作時代的種別的考察，依着各自所立的立場，兩者都是可能的。現代繪畫的端緒，是在法蘭西，所以我們要取法蘭西的看法為根據。為什麼原故？因為繪畫史的展開，從一進展於二和三，是正統，一種內在的物，展開為二，有着內面的必然的關係。

其次，看現代的繪畫史的時候，可以看見各種的繪畫的定型。多數歷史家所見的定型，是一種「純然前後的」(ein reines Nacheinander)，便是繼續某主義現出其次的主義，那主義之次又生出第三的主義的一種考察方法。與這相對的還有一種考察定型的方法，是一種的「純然並存的」(ein reines Nebeneinander)，這便是種種的主義在「

個時代並存的看法。但是像現代繪畫的歷史這樣地複雜，像上述那兩種純然的現象，差不都是很少。故其結果，只能取以次的第三種定型考察法。那便是從上述二者相互結合而現出來的前後並存的東西，即在一種主義沒有終了之內現出其次的主義，那二者具有前後的關係，同時又有幾分並存的關係。

現在要取一個實例來看看，一九〇〇年的初頭現出來的野獸主義，到了接近於一九一〇年的時候，就產生了一種新的畫派「立體派」。但是這種關係，不是純然前後的關係，也不是並存關係，這明明是取兩者結合的形式的，野獸主義其後也繼續着，同時，在那幾年的發生期。可說是取着並存的關係的。這樣地看時，我們可以知道在這三個時代之間所現出來的許多派別 (Tendances)。

最先，第一要舉的，「野獸主義」從一九〇三年出發。繼續野獸派從一九〇七年時最初出現的「立體派」，以一九一〇作為一時期。到了一九一八年的時候，所謂 Dada-ism 的怪傑出現了，但過了一九二〇年，時代便進到一種新的繪畫上。在這第三期，許多

的派別，取着一種並存的關係，但亦沒有純然的形式。最顯著的是「超現實派」(Surrealism)，及「新野獸派」。此外，可以舉出從立體派分出來的 Leger 所主張的機械主義 (Mechanism) 和發現於意大利的「造型運動」(Valori Plastici) 以及以德國為中心的「後期表現主義」。對於以法蘭西為中心的看法，在德國以第二期的「表現派」為中心，此外有康丁斯基 (Kandinsky) 的絕對繪畫 (Absolute Malerei) 及 Suprematismus。同時意大利，在第一期有所謂「未來派」(Futurisme) 的馬利內諦 (Marinetti) 的運動，又在第三期，有 Carlo Carrà 等的造型運動。

這樣，在三個時代的種種樣樣的繪畫上的主義，如何加以理論的基礎，亦是一個問題。

二 現代繪畫之畫派論

我們對於現代繪畫已經知道了一個概觀，其次，想就這種種的現代繪畫所包含着

的許多的畫派考察之。但是這些畫派，由批評的見地而不同，更由那區分的精粗而互異，所以我們關於細小的畫派的事情，在後節「Ecole de Paris」論述之，本節的論述以現代的代表的畫派為主。

像前面所述的，從一九〇〇年到一九三〇年之間，最可注目的畫派，有如次的四種：

- (1) 野獸主義 (Le Fauvisme)
- (2) 立體主義 (Le Cubisme)
- (3) 表現主義 (der Expressionismus)
- (4) 超現實主義 (Le Surrealisme)

我們是把此等畫派的畫派的關係當作一種並存的東西去觀察的，關於是等所持現象的關係，應論述於後。現在要當作觀察這等現象的一種基礎的知識而說述這畫派論。

繼承塞尚 (Cezanne) 谷訶 (Goeth) 高更 (Gauguin) 的強烈的個性和藝術之自覺之後，現代繪畫進展到了驚人的地步。所以許多批評家，都視這時代為現代的契機。Max Déri 視此為「到表現主義的轉向」，而 E. Waldmann 謂為「二十世紀的基礎」，是最適當的。就是，藝術不是外物的模倣，從所謂「內的精神」之表現的自覺，必然的地導入於一種單純化 (Simplification)。換言之，我們因為要表現「內的精神」，沒有取何等表面的細小的屬性之必要。因此，他們想藉着「單純化的線條」盡量簡單地表現感情的純真。這不止是線條，就是色彩上，構圖上，也是在同一的精神上覺醒。這一羣的畫家，可稱謂「野獸之羣」或野獸派作家 (Les Fauvistes)。

所謂野獸主義的運動，是以一九〇〇年為界限而實現出來的一種年青的繪畫的精神，到了一九〇五年的時候，才明白地表明他們的藝術的意識。他們避開強烈官學派 (Academism) 的壓迫，相互地取了一種結合而發展着。這派的主要的作家，一般所知道的，有馬諦斯 (Henri Matisse)，特郎 (Andre Derain)，馬爾貴 (Albert Marquet)，弗里

埃支 (Othon Friez) 佛拉芒克 (Maurice de Vlaminck) 童根 (Kees van Dongen) 等。

這些作家之中，馬諦斯和童根，弗里埃支等，各人在各別的展覽會中出現，到了一九〇五年，特郎和佛拉芒克出現了，增加了野獸主義的威勢。從這時候起，以詩人阿波里南爾為中心，許多野獸派畫家，集合在巴黎的近郊。

這畫派的作家，都是以單純化的線條和構圖，和色彩的強烈引人注意的。馬諦斯所用的強烈的色彩的效果，給與弗里埃支及佛拉芒克，特郎等以非常的影響。不久羅梭 (Henri Rousseau) 幽德里羅 (Maurice Utrillo) 等加入其中，便成了一種決定的運動。馬諦斯顯示他優異的色彩的調和與變化，弗里埃支描寫巴洛克 (Baroque) 風的風景，佛拉芒克表現悲劇的場面。但那時僻迦索 (Picasso) 還在描寫愁慘的暗淡的畫，特郎企圖着畫面的統一，羅梭表現小兒般的純心。

這畫派最可注目的事情：第一，繪畫應有全體的統一。第二，繪畫因為具有和自然界

不同的二次面，所以應取特殊的法則。這便是對於自然寫實而言的，從這裏現出來的繪畫的問題，是畫面的構成，物的變形，單純化。這樣看起來，野獸派畫家主要的特色，是對於單純性的熱情，以最小限的手段獲得最大限的表現的效果。所謂繪畫者，不是忠實地摹倣再現自然的，是以純粹的美的感覺由線和色彩去構成畫面。馬諦斯表現着極度單純的小兒一般的畫。這便是將自己的思想盡量復歸於兒童時代，單純地直接地表現繪畫的真實。劇作家培勃爾最初贈這畫家之羣，以「野獸」(Fauve)之名。

這野獸主義在德國則為表現主義，成為動搖世界繪畫界的大運動。燃燒着創作熱的當時的畫家，現在都成為世界的大作家而戴着勝利的榮冠。當時的作家中，尚有狂暴的熱情的惡畫家勞爾(Georges Rouault)，還有已故的本能的作家莫第利安尼(Amadeo Modigliani)，色彩的抒情畫家克絲林(Moise Kisling)，大地的鄉土畫家斯龔若克(Dunoyer de Segonzac)及畫壇的奇才僻迦索也在其內。

因了這些作家的努力，野獸羣得到了絕對的勝利。而且在現在巴黎畫派(Ecole

de Paris) 中占着最高的位置。

B 立體主義

立體主義這畫派的作家，都是從野獸之羣中生出來的，但其始祖爲塞尚(Ozanne)。塞尚曾說：自然的一切，都可以從球形，圓錐形，圓筒形去求得。但是從這樣的思想，如何地導入繪畫的表現的方法還是沒有。到了特郎使物體單純化，根據於物體「解體」的研究，而看出了物體的分析和解體的法方。這樣的思想，由科學者葛雷士(Albert Greiz)以幾何學和作圖學的力，作成極度地精密的東西。而且他們的思想，以一種客觀的傾向，盡量地將物體從一切的面去考察，企圖着在同一的面上綜合那完全的姿態。這種思想是從鐵物的智識導入物體結晶的原理。其極度的推論，則成爲 Ozenfant and Jeanneris 所主張的 Purisme。當時研究黑人雕刻的僻迦索，發表一種特殊的立體畫。同時，勃拉克(Georges Braque)萊及(Fernand Léger)的運動開始，葛里(Jean Gris)寶樂男(Robert Delaunay)羅朗桑(Marie Laurencen)等加入，藉了詩人阿波爾南魯的

有力的辯護，一時呈壯快的現象。

這些立體派畫家，表現出着各自顯着不同的個性的作品。又因其觀念所致的程度的差異，各自的立體主義亦顯著地不同。因此，要總括的敘述這立體主義的全體，是非常困難的。依 Gordon 的見解，可分為如次的六種階程，從這裏我們可以看出立體主義的發展過程。

(1) 第一階程，稱為立體的寫實主義，就是把物體完全照自然位置而考察，而希望在立體的形上作寫實的表現的傾向。這階程代表的作家是梅景鳩 (Jean Metzinger)。

(2) 第二階程，是不依照自然，而還元於立體的型體，使自然的姿態主體化，而開始用主觀化。這階程代表的作家為哈爾龐 (Auguste Herbin)。

(3) 第三階程，就是所謂第四次元主義，就是表現一部分的時候，從許多的觀點去看那物體，由面的堆積，表現全的精神現象。其代表的作家為勃拉克，他爲了表現精神現象的記憶，使用特有的文字。

(4) 第四階程，混入對象物和抽象的圖案，是一種所謂 *Mécanisme* (機械主義) 其代表的作家爲萊及 (Leger)。

(5) 第五階程，變更客觀的對象的形，平面的地表現抽象的圖案。是空間暗示的消卻，向二次元的還原。這傾向的代表作家爲僻迦索。

(6) 第六階程，是描寫有空間暗示的抽象的形，使這空間的抽象圖案向色彩和純粹的型態發展。這傾向的代表作家爲葛雷士 (Albert Greiz)。

這樣地分爲六種階程的立體主義，用了馬諦斯系的野獸畫家的色彩，由特郎從形式的立體化出發。那便是使物體的表面解體，其型態根據於結晶的原理，努力於一種繪畫的構成。但是這畫派也以一九一六年爲界限而衰落了。

○ 表現主義

表現主義多少受着法蘭西的野獸主義的影響，是不能否定的。野獸主義從一九〇〇年到一九一〇，放出一種野聲的叫喊，於是支生出立體主義這異端者，而在德國則爲

表現主義握着權威，他們也和法蘭西的野獸主義同樣，吼着強烈的靈魂的叫喊，占着歐洲大戰後絕對的勢力。

表現主義的作家，否認「物體是目所見的姿態」，而以「物體是我們的眼睛上所現出來的姿態」為正確的認識。所謂物體為我們的眼睛上所現出來的姿態，是把物當作一種現象看的。在作家，應當以素直地表現自己心中所現的姿態為真實。所謂「在我們的心中出現」，便是說各自的心中所現的東西，而要求各自己的強烈的個性。所以最成為問題的，是各自的內的精神。內的精神不是存在着的，必須是創造出來的，不絕的創造，就是正當的內的精神。「我們的眼上所現的姿態」，換言之，就是這內的精神，也就是我們要求着由物所表現的內的精神，這在個性的時候是「表現主義」，在類型的時候便成為理想主義。故所謂物，是作者所見的主觀的內的精神。A所見的物，B所見的物，C所見的物，和一切的作家所看見的物，都應當是不同的。看的自身，不是我們的問題，各各作家所見的內的精神的姿態卻是問題。表現這姿態時，便產生他們那表現主義的藝術。

表現主義者的思想中，有與柏格森的創造之進化的哲學和福薩爾的現象哲學相通的精神，他們在求那哲學的基礎。

表現主義的作家，不像野獸作家的重視繪畫技巧，這是他們的缺點。本許太因（Hermann Max Peuhstein）描寫特拉克達（Delacroix）般的劇的考察，谷谷西加（Oskar Kokoschka）具有谷訶（Gogh）般的熱情，馬爾克（Franz Marc）以住在幻想世界中的動物為畫因，挪爾台（Emil Nolde）描寫原始的狀態，克萊（Paul Klee）具有天真的小兒的精神描寫着奇怪的愛的世界，但是他們不像野獸畫家的樣子，以「如何地表現的方法」作為第一問題。就是，他們以「表現甚麼」為主題，次第企圖思想的推論。所以，他們的繪畫，說是極度地進於個性的思想的繪畫，不如說是傾向於思想的表示。例如：培克曼（Max Beckmann）描寫極度地悲愴的人生，格羅士（George Grosz）痛擊人類的醜惡和慾望。又霍弗爾（Carl Hofer）描寫不可思議的人類的運命。但是，他們變成了思想的人，而忘記了表現的技巧。所以他們的思想停止的時候，表現主義也就失了進行的

力量，

在他們之中，依着色彩，線條和形而思考繪畫的結構，企圖着獨自的綜合者，爲康丁斯基（Wassily Kandinsky）。他嘗試着色彩的心理學的研究，以線和形的精神現象爲基礎，完全使客觀的形態變形。就是企圖構成一種絕對的創造的世界。所以他的繪畫，恰和音樂同樣。用色彩，線條和形體來作曲的一種繪畫音樂。而且他自己的作品，就用「構圖第若干號」作畫題。最近的作品又和這些以前的作品不同，最近他用幾何學的線和形體，好像是用三角板和烏口所畫成的樣子。這樣的繪畫，因爲是極度地主觀的東西，美術批評家以「絕對繪畫」（die Absolute Malerei）名之，以區別於表現主義，又這和純粹主義（le Purisme）也應區別的。

康丁斯基從自然物的變形出發而創造繪畫，馬來維契（Malevitch）則又依純然的空間和色彩及形的質量的關係而預想着一種的繪畫。其畫派稱爲 Suprematismus 是接近於純粹主義的思惟，但因有對於質料的繪畫的考察，而和純粹主義不同。

D 超現實主義

像在B項所述，從立體主義運動告終的一九一八年時候起，在法蘭西、瑞士及德意志，現出非常地破壞的反動運動來。那便是有着奇怪的文明詛咒的名稱的 Dadaisme（大大主義）。大大主義是一種破壞的東西。所以差不多不能保存藝術的建設的。但是到了多少具有些建設的性質了的時候，批評家就以新大大主義（Neo-dadaism）名之。當時的勇敢的主義者，有查拉（Tristant Zava），僻卡皮亞（Fransis Picabia），阿浦（Hans Arp）等的立體主義的豹變者。這些人在一九二〇年二月五日聚集在巴黎作示威運動。

脫離了這種否定的破壞的思想，新的藝術運動起來了。這便是從大大主義中產生出來的「超現實主義」。這運動於一九二一年由蒲魯東（Andre Breton）發表超現實主義宣言的「溶魚」是為開始，一九二五年，發刊雜誌「La revolution Surrealisme」。這畫派主要的作家，從大大主義脫出來的很多，如阿拉壘、埃劉阿爾、斯保爾等詩人皆是。

但超現實主義是從詩的世界擴張到繪畫的世界的。畫家中除僻卡皮亞、阿浦之外，有奇里柯 (Giorgio de Chirico)、密羅 (Joan Miro)、愛倫斯德 (Max Ernst) 等。他們研究對於現實的非現實，以那非現實的現實為對象而出發。所以他們的畫因 (Motive) 是超越了從來所用的現實。發見了一種非現實的現實。在這裏便是他們的藝術世界。

曾經在立體主義中的僻迦索，從純粹的繪畫的研究，以其豐富之才能而企圖超現實主義的建設。最近僻迦索的作品，完全是超現實主義的片面。又勃拉克亦在超現實主義上發展。他比之於僻迦索之理智的，表示着情緒的法蘭西的感覺。

從大大主義中出來的僻卡皮亞，表現出戀愛的夢，詛咒文明的阿浦製作浮雕。處在僻迦索和卡爾拉之間的奇里柯，以其豐富的才能進於獨自之道。密羅 (Miro) 敘述明快的世界。芒·雷 (Man Ray) 取材於時新的 Motive，愛倫斯德握住德意志，追求浪漫的 Motive。

三 現代繪畫之傾向論

像上面所述，我們已看到了現代繪畫的並存的畫派，但我們又須考察其前後的關係。前者若視為水平的，則後者可說為垂直的。垂直的若只視作時間的，那麼不過是一種時代史而已。水平的若只視作空間的，那麼只不過是一種分布史而已。但是我們所用的意義和這不同的。就是，水平的地看起來，是指示在一個時代所看到的各畫派所主張的各種的主義，是那樣並存的地看的。這種看法以事實為中心，其重要者為記述。但是垂直的看法，是根據一種合目的的傾向去看的方法。換言之，是依據一種論旨，去觀察畫派和主義的。所以，依據這垂直的方法考察的時候，「立場」是最要緊的，而所主張的應以論述為中心。現在我們再來觀察現代繪畫，對於前面所述「現代繪畫的畫派論」以水平的看法，則本章是取了垂直的看法的。

最先出發，我們應當明白地考察其「立場」。我們爲着要明白地考察其立場，有反省我們的論旨是什麼的必要。就是，我們因爲要考究在現代繪畫上最新的正當的傾向，我們最重要的問題，是從「繪畫是如何樣的東西？」的本論出發。對於這樣的問題，二千年來的作品，各人表現着特殊的思想。但是我們現在引出古的的東西來，並不是要辯正那個是真的，我們只是從所謂「繪畫應當是繪畫的」進論。所謂「繪畫應當是繪畫的」那不是用耳去聽的，也不是用口去讀的，是必須從「可視的」(das Sichtbare)而來的。我們若是「爲了知」而去觀看，那要求得知識是可以的，但繪畫就不能。又若是爲了知爲了說明而去觀看，那在插畫是可以的，但在純粹的繪畫就不能。所以純粹的繪畫，只是爲了看而看的時候是可能的。不是爲了知而去觀看，也不是爲了說明而去觀看，只是爲了看而去看的。以這樣的純粹的「可視的」爲對象時，真的繪畫便產生出來了。我們可以稱這樣的繪畫爲「純粹繪畫」(reine Malerei)。而且無論甚麼繪畫都希望牠是真的繪畫的。

不論如何的作家，各人自己的作品，均須志於真的繪畫的。不僅是個人，無論何種畫派，也須企望爲真的繪畫的。所以，我們應當向着這「繪畫應當是繪畫的」最明白的問題，進而考察畫家和畫派，而闡明這「純粹繪畫」的本質。這一種方法，是根據這合目的的傾向來看現代繪畫的方法。

B 現代繪畫之轉回點

我們說這樣的話，也許有人要說，這是以前一向談着的，不是何等新鮮的話。但是最真實的東西，無論到甚麼時候無所謂新舊。不過在發見了的時候說他是新的罷了。但是這樣簡單的問題，需要近於二千年的時日的研究而闡明，真是不可思議的事。倘若有懷疑的人，只要翻開近世的美術史來看。看到繪畫如何地爲了宗教而描寫，爲了國王，爲了貴族，爲了平民，爲了大眾，爲了貧者，爲了博物館，爲了記錄，爲了說明而描寫，便非驚訝不可。就是在接近二十世紀的十九世紀後半，柯爾培不是只記述那目所見的自然麼？又如莫奈，辟沙羅，秀拉，西涅克，不是在企圖着記錄那映在眼中的自然麼？

1911.11.11

我們最實質地最真正地反省這種思想的時候來到了。那便是指脫出了所謂世紀末的苦惱而適合於二十世紀之名的新時代而言的。呼醒這長眠的先覺者，不消說是塞尚，高更，谷訶三人。塞尚的繪畫，不是爲了知道物，也不是爲了使人知道物而描寫的，那是自我的表現，自我成長着的精神。換言之，不是寫生，不是描寫，是「表現」。那並不是照所見的依樣描寫，是可視的物只爲了可視而表現。「可視的物」就可說是畫家的精神，感動。只是爲了視的自身而看的，便是畫家的精神，繪畫的對象。在這意義上，塞尚的企圖是偉大的。塞尚表現那不動的自己的精神，高更則表現完全純心的心，谷訶只用了一種熱情來貫徹繪畫。從塞尚生出了繪畫的形式 (Form)，從谷訶生出了色彩 (Farbe)，從高更生出了樣式 (Stylle)。

C 現代繪畫的第一時代

所謂後期印象派的畫派，能擔任了這樣重大的使命。繼承着這種精神，而形成一種新的畫派的，是野獸主義。野獸主義依着塞尚等所博得勝利的繪畫的精神，儘量地從單

純化的形式上表現出發。爲了盡力防止不純分子的混入，高呼着繪畫不是說明的，而是表現的。繪畫應盡量地「繪畫的」地去表現，既不是說明那 Motive，也沒有記述物的外形之必要。繪畫的精神若是最素直地最簡單地表現出來的，便是對的。即在塞尚等的後期印象派，是由表現「什麼」的問題而獲得一種反省的。在野獸主義，則可說是由於「如何」表現這反省到的「什麼」而發見的方法。而在這如何地表現的問題中，那表現者的作家，應當是一個強力的個性的所有者。而且這畫派從字面上看來便是依着強暴的個性的所有者所支持着的，故培勃氏稱他們爲「野獸之羣」。

這派的主要的作家是馬諦斯。馬諦斯完全是獅子一般的強猛的個性的所有者，同時又是依着一種獨特的色彩而發現繪畫的世界的。谷訶所發見的色彩爲情熱的色彩，馬諦斯所發見的則爲完全純粹的繪畫的色彩。以這色彩的美，配在那天真的兒童一般的形式上，作成明快的繪畫。特郎以貓一般的賢明，熟知一切繪畫的形式，發見一種繪畫的統一的世界。那是依着塞尚所看出的 Form 的樣子，不是一個的形，而發現了繪畫上

馬諦斯

貝克曼·馬克

的統一的形。佛拉芒克就和那不同，他是以狗一般的實直去追求「現實」(Reality)，即發現出物和感物的心合致着的 Reality 的繪畫。而且用了赤、白、黑的強烈色彩的對比，表現這繪畫的 Reality 的他的純真，是無敵的。亨利·羅梭像象一般地，緩慢地，達到了充滿巨大之感的獨自個性的繪畫。他可說是成功了完全不能搖動的羅梭的樣式吧。弗里埃支描寫巴洛克(Baroque)的風景，莫迭立安尼以感覺的人物發見繪畫的線的世界。童根，幽德里羅……又出現了像虎一般可怕的勞爾(George Leault)。

D 現代繪畫之第二時代

野獸主義這樣地取了一種可喜的純粹的傾向。但同樣地從塞尚的反省出發的「表現主義」卻不得不陷於厄運。為什麼原故這樣說？因為照了塞尚表現「什麼」的反省導於極端，繪畫便不成爲「繪畫的」而進於「思想的」的傾向。這樣的傾向，前面已經說過，於繪畫上不是正當的。從這出發的錯誤，「表現主義」便不得不短命而死。馬克斯·培克曼(Max Beckmann) 歌誦悲愴的思想，康本童克記述幻想的思想，拿恩

珂珂希卡

(Nauen) 記述宗教的思想，谷谷西加 (Kokoschka) 記述素朴的思想就完事了。只有挪爾台 (Noël) 在那思想的之外有幾分表現的反省。

簡單地說起來，表現主義因為入於浪漫的文學的思想，便遠離了繪畫的本道，自然就陷於短命了。

E 第一時代和第二時代的中間

我們若是觀察這樣狀態的繪畫的領域，由野獸主義發生的畫派也是極可注目的。把這「如何」地表現的問題，當作純然的「表現形式」(Darstellungsform) 而考慮時，就產生了一羣顯著的「形式主義者」(Formalisten)。「如何」表現的問題，不是去考察「什麼」(物)，是從研究「表現形式」而獲得的。因這原故，能把物「解體」而考察脫離「什麼」(物)的純粹的「形式」。這就是把那由解體和變形所得的東西試行「結晶」的辦法。也就是要像結晶學上的形式一般地自由地切斷物體。這畫派因為是取了立體的形，所以稱牠為「立體主義」。

抽象

這樣的形式派的傾向，在執着於物的時代是不能試行的。發現了新的形式，形式便專為形式而用了。梅景鳩 (Meisinger) 使自然物立體化，哈爾龐 (Herbin) 使自然還元於一種立體的型體。從這樣的初期的立體主義出發，勃拉克描寫一種記憶，像是使用文學的，抽象的考案的樣子。從這樣的思想推進至極度，就現出所謂第四次元的傾向。那是以勃拉克和初期僻迦索的事業為主。對於部分的視覺，以數個見點的重積去指示全的精神現象。萊及 (Leger) 由這思想導入於一種機械觀 (Mechanism)。萊及現在脫出了這立體主義，而貫徹其機械觀。僻迦索嘗試着空間的抽象的考案。格蘭士 (Grain) 以數學的理論企圖平面的抽象考案。

但是這樣的立體主義，也只注目於繪畫的形式，那是不能支配着正當的繪畫的世界的。一時雖作為歐洲的新傾向而極為流行，但也就不得長命而枯死了。

F 第三時代的過後期

這「如何」的問題，走於極度的形式時，便卷起一種狂嵐來了。那便是所謂時代之

繪

怪英雄的大大主義 (Dadaisme) 而且這年青的英雄，什麼也不在眼中，於否定一切，破壞一切，具有興味。那像是一種神經病的樣子，以發現一切的醜惡爲快事。取了這樣暴虐行爲的傾向，差不多都有消滅一切美術之概。但是這運動於繪畫並無何等的壞處，寧可說是做了一種清淨化的掃除。牠從繪畫中破壞一切的真理，在從繪畫中拔去一切倫理的思想，切斷一切宗教和神的束縛的點上，可說是成功了。而且牠不惜像牽牛花一般地散去。這是爲甚麼原故？因爲最好的消毒藥，牠能不留一點毒跡，同時也不留一點藥。大大主義除了只做破壞否定之外，什麼也沒有，那可說是正當的，偉大的。因爲消毒劑的殘滓完全不是可喜的。因了這清淨化的運動，繪畫除去了一切非繪畫的外物，只有繪畫的素質生長着了。

裘襄 (Marcel Duchamp) 在聖母瑪麗亞的臉上畫着凱撒的鬚鬚，僻卡皮亞 (Francis Picabia) 將月形和線並列在一起，查拉 (Tristan Tzara) 用倒立的方法，都只能這樣地 Dada 而已。

大大主義做着這淨化的時候，那許多人漸次嘗試着獨自的建設他們適度地着想「什麼」的問題，從否定拒絕一切，進於研究「如何」的問題。在這裏產生了新大大主義，而超現實主義就漸次生長着了。

G 第三時代之初頭

從立體主義進展到 Dadaisme 的一條繪畫的潮流，不得不從表現「什麼」的懷疑，再回歸到如何地表現的考慮。但這不能回歸到和前同一的順遠點。為什麼原故呢？因為那是從 Dadaisme 受了淨化了的。所以他是企望從現實的一切逃出，我們捨棄了真實地考慮的自然物，捨棄了我們正當地考慮的美，我們擲出了祈禱神的宗教，只是追求着繪畫的現實。那在作家是不能動的現實，而在我們只不過是一種的超現實的。這一羣的作家就名為超現實派。

在作家有作家獨自的精神，作家獨自的現實。表現那作家一人的感動的地方，便產生出超現實主義的世界來了。阿浦 (EUGEN IONESCO) 以奇怪的浮雕像徵人間之呪。愛倫斯

阿爾普·讓斯

德以宇宙作爲一種神話，表現巨岩變爲人間的姿態，月變爲抒情的螢，海變爲平和的野原底世界。曼·麗 (Man Ray) 以時式的阿美利加的魂描寫裝飾，遂發現截取的攝影的奇術。湯葛 (Yves Tanguy) 像是海的魔王一般，常歌誦海底和宇宙的神祕。僻卡皮亞 是嘗舐着甘美的戀愛之夢的患者。僻迦索 在風上吹着煙草。勃拉克 在描寫着緊要的回憶。

但是「超現實主義」的人們雖從表現「什麼」的思想，進於如何地表現的傾向，但尙未充分達到繪畫的自身。這就是在 *Dieu* 上明明是繪畫的，而在方法上還不是繪畫的。於是有補救這缺陷而打開純粹繪畫的世界的作家出現了。

五 現代繪畫之傾向

因爲要回歸到這一種正當的傾向，繪畫便不得不再歸於野獸主義。就是應知道從塞尚的精神而發揮純粹繪畫的野獸主義的方法。繪畫只是依據繪畫的地表現「繪畫的」而完成着的。現在再說回來，純粹的繪畫，只是依着繪畫的地表現「繪畫的」(Dieu)

而獲得的。所以，年青的畫家，用了全生命向這種繪畫精進着。我們稱此為新野獸主義。

這派的先覺者，可以舉出被稱為世界繪畫的大家的馬爾克·轄葛爾 (Marc Chagall)。轄葛爾所取的 Sintel 有他獨自的世界，明白地是繪畫的。猶太的神祕完全浮在他的畫面上，構成一種繪畫的世界。他的方法是取了野獸主義所獲得的技法，而達到轄葛爾獨自的方法。他所描寫的猶太人的世界，那種純粹的繪畫，充分地陶醉着我們的心懷。我們攀登了這個高峯，可以鳥瞰着澄清的繪畫的世界。斯諦諾 (Haim Soutine) 亦是步着這道的人，靜物的世界，有他生命和血潮的反響。此外還有名叫克利亞柯·葛加的一位年青作家，他的世界，是關在一間室內的籠居的生命。我們這樣地歸向於野獸主義，這裏便生長着新的野獸主義的精神。

這新野獸主義，是向純粹繪畫的一條進出道路。我們所具有與味的世界的繪畫，現在漸次繼續着向純粹繪畫精進了。而且新野獸主義 (Nouveau Fauvisme) 有向 Pain-ture Pure 移動的傾向。

马克·夏加

四 現代繪畫之理論的基礎

所謂繪畫者，顯明是造型美術中之一種，那是應從「可視的」出發，而且那是因爲占着所謂繪畫底特殊的領域，其可視性亦爲「繪畫的」所制限。現在我們可以研究以這思惟爲中心的「藝術態度」。依愛米爾·伍鐵茲 (Emil Dief) 說，可視此爲「積極的」和「消極的」兩種。但是這從繪畫的着想時，像苔莉 (Max Dori) 所說般地，可看做「自然近似」(Naturnahe) 和「自然遠隔」(Naturferne) 兩種。所謂「自然近似」者，是外的近似，那是由外的向內的之道。就視覺上說起來，是從外物的視覺表象移行到內部的表象性的過程。這「自然近似」也可分爲(1)客觀的(2)主觀的二種的態度。所謂客觀的自然近似者，便是「我們無論何人所見的」，但主觀的「自然近似者」，是說「我所見的」。這兩種歷史的地看起來，前者是柯爾培 (Courbet) 的客觀的自然主義，後者可說是印象派的主張。若求之於現代，可視爲前者的客觀的自然主義的是很少，

26
1/1

而主觀的自然主義的姿態卻可以看得出來。但那是一種和印象派所見到的 Naturalisme 不同的新自然主義 (Neo Naturalisme)。那就是在幽德里羅 (Utrillo) 和弗里埃支 (Friez) 的作品中可以看見的。

柳特曼, 德意志

其次所謂「自然遠隔」者，是指非描寫外物而為「藝術的自我」底表現而言。借用若莉 (Max Deri) 的話，可以視為「從內的向外的之道」吧。那便是「感」是藝術感情的表出。就是藝術感情這東西，依其處置對象的態度，亦可分為二種不同的形式，(1) 對當的 (Sachlicher) 和 (2) 人格的 (Persoenlicher)。(1) 對當的地處理藝術感情者，為表現主義，以「我所感到般地」對當性作為對象。(2) 人格的地處理藝術感情者，為「理想主義」便是「我們大家所感到般地」。所以，對於前者為個性的，則後者可說是普遍的。

若莉將前述那樣的藝術態度方法化而論到「藝術形成」的問題。在藝術形成中所論到的 *Seinssicht* 在造型美術上應視為特別重要。現在從這種思惟去看前述的

「自然近似」，苔莉所謂「自然」的意思，明明是視爲「對當性」(Sachlichkeit)對於那個，我們現在更考慮到一種「物的性」(Dinglichkeit)。所謂「自然性」者，係指一種自然狀態及自然近似的形態。但所謂「物的性」者，是指對於一種物所有的「質」(Qualität)「量」(Volume)的感情。所以在「自然性」時，藝術的主觀爲從而自然物爲主。在物的性時，藝術的主觀爲主而自然物爲從。所以，我們由這種思惟，對於自然主義可以想起一種寫實主義的位置。這就是當把握着一種繪畫的對象時，可因其取自然性(對當性)或取物的性(寫實性)而區劃出兩種的主義。

對象 } 對當性(自然性)——自然主義(Naturalismus)
 } 物的性(寫實性)寫實主義(Realismus)

換言之，對於自然性爲「外面的」，則寫實性可說是「內面的」。所以，現代一切的繪畫，在某種意義上，都是從這寫實性出發的。

像苔莉的思惟般，視十九世紀的繪畫爲「自然主義」的基調，那麼現代的繪畫，應

以寫實主義爲基調，若自然主義區別爲主客的二種，那麼在寫實主義上亦可看做主觀的和客觀的兩種。所謂主觀的寫實主義者，是一種主觀化的寫實主義，我們可以野獸主義作爲代表。對此，所謂客觀的寫實主義者，是指由佛拉芒克（Vaninck）那樣的作家所代表的寫實主義。

寫實主義

主觀的寫實主義 (Subjectiver Realismus)
客觀的寫實主義 (Objectiver Realismus)

其次，在這寫實主義的兩種傾向上，若加上繪畫的要素色彩和形式的關係，就可區別四種的變種。

(1) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向以色彩爲主者，爲新野獸主義 (Nouveau-fauvisme)——韓高爾 (Chagall)

(2) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向以形式爲主者，爲機械主義 (Mechanisme)

——萊及 (Leger)

(3) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向以色彩為主者，為野獸主義 (Fauvisme) —— 馬諦斯 (Matisse)

(4) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向以形式為主者，為新古典主義 (Neo-Classicism) —— 僻迦索 (Pissarro)

但是此外我們還不可忘了兩種中間的傾向。

(5) 主觀的寫實主義，其作畫的傾向，形式和色彩兩者並重者，為立體主義 (Cubisme) —— 勃拉克 (Braque)

(6) 客觀的寫實主義，其作畫的傾向，形式和色彩兩者並重者，為寫實主義 (Realisme) —— 佛拉米克 (Vlaminck)

但是在這以寫實主義為基調的現代繪畫中，可以舉出一種最極端的寫實主義。那可說是一切皆為超越現實的現實。即使那是非現實的，或是超現實的，也都是一種現實。當作非現實的現實和超現實的現實而統一着的。即在寫實主義上取寫實性，在超現實

主義上取超寫實性(Surrealite)。我們若是總括之而稱為超現實主義，可以區別為主觀的和客觀的二種。

超現實主義

主觀的超現實主義(Subjectiver Ueberrealismus)
客觀的超現實主義(Objectiver Ueberrealismus)

現在將這二種的超現實主義，用繪畫的要素的「色彩」和「形式」來結合起來，則可看出如此的四種傾向。

(1) 主觀的超現實主義，其作畫的傾向以「色彩」為主者，我們可以「絕對繪畫」(die Absolute Malerei)為代表。

(2) 主觀的超現實主義，其作畫的傾向以「形式」為主者，我們可以超現實主義(le Surrealisme)為代表。

(3) 客觀的超現實主義，其作畫的傾向以「色彩」為主者，我們可以Suprematismus為代表。

(4) 客觀的超現實主義，其作畫傾向以「形式」為主者，我們可以 Purisme 爲代表。

這樣地看起來，所謂現代繪畫者，差不多可說是完全以寫實主義爲基調的。就是：傾向於自然遠隔者，爲表現主義；傾向於自然近似者，爲自然主義；而介在這自然近似和自然遠隔的中間，把自然所有的「物的性」和作家所有的寫實感統一着的，可以說是寫實主義。這是觀看自然，觀看作家的精神。在這裏便有着寫實主義的位置。

五 現代繪畫之巴黎化與 Ecole de Paris 的國際化

我們翻開美術史的時候，看見那裏有意大利的文藝復興，有 Baroque 的美術，有自然主義的美術。就是說：在十六世紀意大利的文藝復興，那是在意大利特別優秀的意思；十七世紀德意志巴洛克的美術，在德國最爲優秀。而且這現象，是每一世紀的樣式特別在某一國優秀着的。那不過是以一世紀或一時代的樣式所着想的現象。但是在現代繪

畫上，那種各自的繪畫樣式，在某一點上，是所謂汎巴黎化。那就是非作爲一時代的樣式，是傾向於所謂 Ecole de Paris 的畫派的意思。在古代希臘時代的美術，推廣到東西各國的文化。這就是史家所謂 Hellenismus 的美術。是因了亞立山大大帝的武力，用了外的勢力而推行着的。但是現代繪畫的汎巴黎化，像是依着從各國集合着的畫家之內的精神而傳播着的樣子。這樣的現象，最近顯著地使人注目的樣子。所以我們將現代繪畫之汎巴黎化加以 Pax Parisiana 的名稱。

在現代的各國，都各自有那一國的繪畫。但差不都不論那一國的繪畫，都不得不受 Ecole de Paris 的影響。德意志的繪畫，意大利，西班牙，荷蘭，巴爾幹，英吉利，俄羅斯，捷克，阿美利加，日本，以至於中國，都是受了巴黎的影響，其優秀的作家，都要到巴黎去巡禮。其積極的現象，各國最優秀的作家，集合在巴黎。投入 Ecole de Paris 的裏面去。而 Ecole de Paris 的新鮮作家，差不都可說多是旅客。這不只是畫壇的力量，在一面，是依了畫商的實際的力量的。作家中，西班牙人有傑迦索，葛里 (Juan Gris)，密羅 (Joan Miro) 等。

而且僻迦索是有畫商尚培羅在作後援的。北方的俄國，則有轄葛爾 (Chagall) 乞里契夫等。波蘭有克斯令 (Moïse Kisling) 芒開 (Menkès) 哈利加等集合在巴黎。更有里托 阿尼亞新與國，出現了斯丁 (Soutine) 意大利人有先年死去莫第利安尼 (Modigliani) 奇里柯 (Chirico) 及加拉 (Carlo Carrà) 德意志的作家，有保羅·克萊 (Paul Klee) 愛倫斯德 (Max Ernst) 康丁斯基 (Kandinsky) 日本人中現在亦有藤田嗣治。這樣地看起來，Echole de Paris的大家，如馬諦斯特、勃拉克、勞爾、羅梭、幽德里羅等，雖是純法蘭西的作家，而其次的被視為中堅作家的畫家，大抵都是旅客，看到這樣的現象，現代世界的繪畫，完全可說是汎巴黎化的。這現象從反面看起來，可以說是Echole de Paris (巴黎畫派) 的國際化 (Pax Universalis) 各國繪畫的中心為Echole de Paris，其傾向遂為汎巴黎化，其結果當然成為Echole de Paris的 internationalisme。最根本的地誘導這問題的一種契機，我們應重視所謂「繪畫的地方色。」就是現代繪畫取了一種汎巴黎化，並不是說繪畫全然做着巴黎的模倣。許多的作家，都是帶了

他們各自的民族固有的地方色而來臨，顯出各自的特色。這樣地在藝術運動上，其國際化的時候。達到了和我們的豫想完全不同的結果。所謂 Pax Universalis，一看就使我們豫想到繪畫之一國化的樣子，但卻呈了全然正反對的多國化的現象。現代的繪畫，依據着汎巴黎化，其結果，那些旅客的作家，都表現他們各自的民族的地方色。韓葛爾帶有俄國的特色，斯丁帶有里托阿尼亞的原始性，奇里柯帶有意大利的特色。僻迦索是西班牙的，賽爾諾，勃郎西阿爾，都是表示西班牙的色彩。愛倫斯德，康丁斯基都捉住了德國的特殊性，所以，現代世界繪畫的所謂 Pax Parisiema 其結果成爲 Echole de Paris 的 Pax Universalis，那可說是一種繪畫的地方色之國際化。

這樣地看起來，現代的繪畫，完全取了汎巴黎化的傾向的，Echole de Paris 其結果遂爲自然繪畫的地方色之汎世界化。這可說是概觀現在世界繪畫時所現的橫斷面的特色。

二 現代繪畫的精神論

一 繪畫的精神之推移

繪畫既屬於藝術上的一部門，它必須具有優秀的精神。所謂精神（*Esprit*）者，便是藝術上的生命，又可說是本體。縱使如何美妙地描寫着的作品，若無精神，便是死物，也可說是非藝術。即以人類論，沒有精神的人類，和動物沒有何等兩樣吧。所謂人類，顯然是應具有知識的人類，應具有精神的人類。

既是人類，至少在某種意識上具有精神的分子。但是所謂精神，不是指僅乎思考或判斷而言的。能自覺於自己的靈魂，及能靜觀反省自我的姿態的人，可說是不很多吧。雖然能學人描寫繪畫，雖然能模倣歐洲大家的繪畫，但那不能說是一定有精神的。繪畫要求着強烈的精神，類似繪畫的繪畫和真的繪畫是完全不同的。雖然如何巧妙地描寫着

自然，那是不外乎人類的手的機械的動作。雖然完全像照相一般地正確地美妙地描寫着，但沒有精神的作品，雖負有裝飾的使命而不能說是藝術的繪畫。又雖具有如何優良的技巧，有如何完全的描寫，但倘不加一滴的精神在那裏，也不能說是價值高貴的繪畫。Andren dal Sato 身懷可驚的完全的技巧，能描寫自然和人物。但因為他太依着巧妙的完全的技巧，故其畫中沒有加入繪畫的精神的餘地。我們看到 *Guo* 的作品，雖然覺得巧妙地十二分地描寫着，卻不能見到一種迫向我們而來的精神的某物。

這樣地考察起來，繪畫雖已有了三千年的歷史，而在嚴密的意味上，像現代那樣着重繪畫的精神，可說是稀有的。埃及的繪畫，因為依據於王侯的紀念的意味，及所謂祭祀精靈的祖先崇敬之念，所以這不是由於畫家自己的精神的要求，可說是依了國家的使命而生產的。那時所描寫的一切的繪畫，都是忠實地傳達歷史的事實而不許作繪畫的省略。畫家只是各以職人的氣質，裝飾地整理或描寫那些題材而已。在那兒不能見到我們所要求的繪畫的精神。

在希臘時代，也是從崇拜神的信念，英雄的崇拜性，作為建築的裝飾，歷史的記錄的意味上來描寫繪畫的。那是必須具有均勢的、美的調和着的東西。使目不安而感到不調和的東西，沒有裝飾的效果，那便認為醜惡的。當時的畫家，受了王侯的保護，在雄大的壁面上，泰然地沒頭於壁畫的製作。恰像承包了建築的木工一般，須得多數的畫工合力去完成畫匠所打的底稿。中世紀的繪畫，如莫若依克（Mosaic）的畫工，也不過特殊的技巧的修得者而已。

這樣的現象，在十五世紀的法郎特兒（Flemish）的畫家之間及文藝復興時代的意大利畫家之間都可以看出。現代我們所用的藝術（Art）及藝術家（Artista）的名詞，其具有像現在那樣的芬芳而高貴的意味，差不多可說是最近的事情。我們所用的 Artista（藝術家）這名詞，是從意大利語的 Artista 而來的，那不過是當時稱「職工」的日常語。現在我們稱製作的地方為 Atelier，這名詞相等於當時的工場，畫匠是在這工場中使有志繪畫的弟子們幫助工作的。當時志望於繪畫的青年，必須進這工場加入

職工之夥。這新入職工稱爲見習弟子 (Apprenti)。見習弟子以學習繪具的製造爲主，是做着研碎原料爲粉末，再加以水或油而混練等事的。這幾年間的學習完了之後，就稱爲「助手」(Compagnon)。成爲助手後，最初幫助畫匠 (主人) 描寫繪畫，又爲他完成繪畫的部分。當時稱這畫工的年期奉工爲 Apprentissage。這年限須費約十二三年的光景。

現在我們看到有名的 Cennino Cennini 的「藝術之書」的話，可以知道當時學習繪畫有必要的年限。

最初，在小的板上描寫初步的表描，須要一年。在師匠的工場裏，關於藝術的一切方面，如練顏料，糞膠，捏石膏等，學習這些的準備，須要六年。其次，學習色彩，飾金箔，用金來描寫衣裳的襞，此外熟習壁畫的工作，又須要六年。這其間又須繼續描寫素描，即在紀念日也不休息。由這不斷的學習，使得着了純熟的實技。不取這路徑，不能達到完全之域。

看了這樣的話，可以理解當時的藝術是如何地重視技巧。但我們不一定是在藝術

上尤其是在繪畫上排斥技巧。不過這所謂技巧，須是依繪畫的精神而支持着的，方具有技巧的正當的意義。忘卻了精神而只論技巧者，那種技巧不是繪畫的技巧，是繪畫技術者的技術的修得。具有優秀的藝術的精神的畫匠雖然也有，但當時許多的作品，都可說是在工場中製作出來的技術生產品。有名的作品雖然也有，但究竟是否是一個優秀的畫家的作品卻是疑問。Verrochio 的作品，也有成於 da Vinci 之手的。這不止在意大利的文藝復興，即在法郎特爾的畫家之中，Rubens 的作品之中，成於 Antonius van Dyck 之手的也有，這是不可否定的事實。

現在我們舉出利奧那達·文西的有名的繪畫論的話來作一個例證。他說：「繪畫的第一目的，便是在一個平面上表出有凹凸的浮出的物體。在這一點，若是比較其他任何人為卓越，則在職業（畫家）中為熟練的作家而值得尊敬的。這技術的完成，是在光與影的配置即明暗法上成立的。若是畫家注意了為藝術的美又妙技的平面物的浮出之後，只是爲了欲博在繪畫中探求絢爛的華麗的色彩的俗人的賞讚，而除去了

必要的陰影，那是畫家自己的誤謬而為識者所輕蔑的。」

這達文西的畫論，是對於十五世紀的色彩的繪畫作自說的主張，那是不外乎以技巧的量感的表現為繪畫的第一目的。我們就可以知道當時的藝術並不要求精神，而顯然陷於技術的職工的位置。

從這樣的技術偏重的傾向脫離出來，而在藝術上重視精神，可說是從貴推和溫克爾曼時代開始的。這樣熱烈的精神的憧憬，是由於追望希臘時代的思想的古典的傾向，和叫着自由平等的啓蒙的精神而起來的。

A 古典主義的精神

造型美術上的所謂古典主義，尤其在法蘭西，可說是以一七八九年的法蘭西革命為起點的。其主要的精神的傾向，即心醉於希臘、羅馬的古典藝術，而在那裏面要求藝術的感興的源泉以及表現的規範。就中僅乎模倣這些古典的人也有。

若考察這古典主義 (*Classicismus*) 的史的意義，那可說是伴着一種啓蒙的精神

的。換言之，是從反抗着專制政治，而想獲得古典的自由，又移入發端於英國的啓蒙哲學的精神，在遙遠的希臘的古典中求得那理想。對於這樣的古典的自由之純理的慾求，可說是和法蘭西的革命同時爆發的。

對於這樣的古典主義的精神的熱情，最先在德意志強烈地燃燒着。美術史家溫開爾曼（Winkmann）於古典藝術的研究具有強烈的精神的熱情，其有名的著作「古典美術史」〔Geschichte der Kunst des Alterthum〕於當時諸國的古典主義的運動上可說是一聲最早的晨鐘。

最能明白地在繪畫上表現古典主義的精神者，便是大衛（Jacques Luis David）。大衛從一七七五年起約五年間，在佛羅倫斯生活。其結果，使他抱着了想作出純粹的希臘的東西底強的理解。他的優越的才能，不能只止於單純的古典的模倣，而作出了他獨自的古典主義。從這樣的精神產生出來的大衛的繪畫，有人說他是着色的平面的浮彫。但這是因爲他的自然的觀察完全結合於古典的要求上，而用了明確的精緻的輪廓和

表面去表現那對象的原故。

從這樣的大衛的古典的精神之中，產生出以宮庭畫家而奉仕於拿破崙的 François Gérard 及以戰爭畫家知名的 Jean Antoine Gros 等。但這些畫家，不能發展大衛的繪畫上所含的繪畫的精神。最明白地又最正確地繼承這精神而發展之者，當推安格爾 (Jean Auguste Dominique Ingres)。

安格爾最初學於大衛處，但其後他因為在那裏找不到美，便決然離去，從一八〇六年起約八年間移居於佛羅倫斯。這中間安格爾以強烈的愛心研究拉斐爾 (Raphael)。這樣地產生出來的他的作品，考察對象的細部而注意於物體表面微妙的變化。又依據那物的光和影的變化，以企圖平滑的觸覺的表現。他從拉斐爾所學得最顯著的事，便是優美和性格和力的完全的調和。安格爾曾說：莫查德是音樂之神，拉斐爾是繪畫之神。

這樣看來，繪畫史上的所謂古典主義的精神，可說是對於 Rooco 和對於其次而來的浪漫主義而言的特殊的東西。溫開爾曼說：古典的精神，並不在羅馬人而是存在於

希臘人的。羅馬人不過是模倣希臘人而已。所謂人生的根本意義，在希臘文明中都已有，這表現在美術上便能表出自由和調和的最高的美。所以完全的人生，應以希臘文明爲模範。這樣的思想簡單地說起來，它是具有高貴的單純和沈靜的偉大底美術。

從這樣的見地看來，在歷史的意味上具有近世的古典的價值的，是拉斐爾時代的東西。那是依據完全和純美，正是相當於希臘的古典。所以近世的古典主義，大概可說是以希臘和拉斐爾爲模範的。

B 浪漫主義的精神

古典主義的精神是和啓蒙運動同時現出來的，而浪漫主義的精神是和「我的自覺」一同開始的。這自我的獨立，是從拿破崙的暴威所踐踏的日耳曼民族之間現出來的。這樣的起源現在史學的地看起來，具有如次的兩種本原。

(1) 和十八世紀的思潮古典主義相對立，從崇拜古典的相念，移到現代的人民和國民的固有的古典上。

(2) 對於拿破崙的世界統一的壓制政治的反動，具有人民和國民自己的反省的自覺。

這樣的自我意識的覺醒，出現在藝術運動上的便是浪漫主義的精神。考察其在美術上最主要的傾向來，可說是對於形式主義的精神及自然主義的精神具有樣式的特色的。換言之，是依空想的形式以表現感情的內容的。他是具有過於重視空想，感情，個性，自然的傾向。從這傾向現出內容主義及藝術至上主義等。但這些都是以基於其根底的自然意識底主觀主義，和希望着自我完成的理想底理想主義為基本的。

這樣的繪畫的精神，在法蘭西顯出特殊的發達。於繪畫上支持浪漫主義的中心者，便是特拉克窪 (Eugène Delacroix) 和奇立高爾 (Theodore Gericault)。

看到特拉克窪的繪畫，可以直感到和大衛及安格爾的繪畫如何地不同。特拉克窪明明是反古典的，以古代神話，基督教的奇蹟，詩歌文學以及歷史的事物作為主題，用了可怕的力描寫劇的動亂。所以有人說特拉克窪的繪畫上有火焰一般的色彩。但是特拉

克窪所希求的，並不是這樣單純的畫材，而存在於那畫的主題所以被選的意味。換言之，他的意思，選擇如何的畫題不是問題，如何地描寫的意味（精神）卻是問題。他所描寫的劇的事件，不是說明那事件底美的色彩和形式，是繪畫的地表現那事件的內面的感情。他是以強烈的感情的激流及意志的躍動，表現那包含在事件內的人類的劇的活動。對於追求形式的完成和優美底古典主義，他是借了一件事件或神話來表現自我意識的不可抑制的爆發底浪漫的東西。所以創造特拉克窪的繪畫的，不是線條而在於表面。他的色彩不是塗染畫面的材料而為創造空間的原理。

奇立高爾是特拉克窪的先驅者。他亦是在神話或宗教的傳說上取着激情的主題，用了大膽的形式和速度，依着表面和筆觸來描寫的；一八一九年所發表的「Medusa的筏」在當時能捲起一種大的旋風。這樣的浪漫的美術，是重視對象而表現激情的感覺的。他不是渲染空虛的空間，是創造具有力和生命的擴張底畫面。

上述那樣激情的精神底時代過去了，和十九世紀的科學熱同時起來的，便是照樣描寫物件的寫實主義的精神。這種寫實主義，從現代的觀點上嚴密地說起來，可說是一種客觀的自然主義 (Objectiver Naturalismus)。

最初表現這種繪畫的精神者，便是稱爲一八三〇年派的聚集風登堡 (Fontainebleau) 森林中的巴比仲派 (Barbizon school)。他們在這森林裏開始作自然的研究。這就是描寫堅實的風景畫的羅梭 (Theodore Rousseau)，陀皮尼 (Daubigny)，動物畫家托羅熊 (Constantin Troyon)，以 Rococo 的風景畫家著名的柯洛 (Camille Corot) 和農民畫家彌勒 (Jean F. Millet) 的集團。這些巴比仲派的畫家，競趨於觀察自然的客觀的傾向，到柯爾培 (Gustave Courbet) 的出現，這傾向方能進於極度的客觀的自然主義。

柯爾培說：「照了自然的姿態依樣描寫出來的，便是繪畫。」所以柯爾培的繪畫，既無何等自然以上的美，也沒有現實（自然）以外的東西，除了自然本來面目之外再沒

有別的了。柯爾培曾說：「我們畫家作畫，除了能看見的事物以外，不能賦以形。」用了這樣的信念，他毫不變更形狀來描寫所看見的自然，這便是他的寫實主義的精神。這樣地看起來，柯爾培從巴比仲派的畫家描寫自然的詩更進一步，達到了依樣描寫自然底客觀的自然主義。所以在他的所謂構圖，不出乎自然的本形以外。也有人說柯爾培是沒有構圖的，其實並不是沒有構圖，不過他不注重構圖罷了。

一八六一年柯爾培開放他的畫室，教授弟子。這時他對於弟子們講他自己的信條說：「繪畫本來是具體的藝術，是只因了表現實際上存在的東西而成立的。畫家用了形象的言語以代替言語來說明一切目所見的對象。抽象的目的不能見的及非現存的對象，都不關於繪畫的領域。」這樣地考察起來，表示寫實主義的精神之主要的特色，有如次的三種：

(1) 較之類型的抽象的寧是注重個性的。

(2) 不尊敬美的道德的或調和的要素，而看重特殊的及力強的，有時甚至於醜惡

的。

(3) 其表現方法，不像理想主義般地撰擇的，也不是修飾的，完全是事實的及色彩的。

但是這樣客觀的寫實，也不能絕對地寫實自然吧。我們並非描寫目所不見的東西。描寫「現實的目所見的東西」才是寫實。看物並不是我們的目，是我們的精神通過了目看物的。所以我們目所見的，不外乎所要求看的東西。沒有看的要求，也就不能看物吧。因為我們看所要求看的物，所以我們所能見的，不外乎我們所要求看的東西。總之，絕對的寫實，不過是一種理想而已。

從這以現實的自然為真實底柯爾培的寫實主義的精神，必須進展到以目所見的東西及映在我們目中的東西作為真的現存的主觀的自然主義的精神。能負這使命的，便是馬奈 (Edward Manet)。

D 印象主義的精神

所謂印象主義者，以表現作家對於自然直接的印象爲本旨，所以嚴密地說起來，可稱爲主觀的自然主義。對於以目所看見的自然物爲主底客觀的立場，印象派是以視覺的印象爲主的。印象不過是一種俗名，還不能說是有嚴密的意味的學名。今表示其主要的特色有如次的四種：

- (1) 把握自然刹那的印象，略去細部以全體之印象的効果爲主。
- (2) 主張自然的直寫，又可說是依視覺的感覺底官能的直寫。
- (3) 不着重對象的意義及對象的表出，只着重於描寫映在眼中的東西。
- (4) 不是正確地描寫物的形象，而置重於映在視覺上的東西的內容——卽色調和微妙的韻律及明暗的複雜的變化。

具有這種特色的印象主義的畫家之中，充分地規定(1)的物象刹那的印象底要素，爲光線和空氣的效果，而以描寫在戶外的太陽絢爛的光輝之中的物象爲主的，特別稱爲「外光主義」(Pleinairismus)。其最特色的作家，我們可以莫奈 (Claude Monet)

爲代表。莫奈依許多的試驗，努力描寫光線和空氣。應用這外光的人中，有巧妙地描寫肥大的裸體的感覺的羅諾阿爾 (Auguste Renoir) 及僻沙羅 (Camille Pissarro)。

這印象主義的精神所主張的色彩和光線，和當時的科學的研究互相發明，便達到了可驚的地步。其結果，我們的眼睛，在那水晶體上營着三稜鏡分析光線的機能了。這教我們知道以原色的細點描寫繪畫，能夠看出一種統一的色彩。在繪畫上嘗試這種知識的作家，有秀拉 (George Seurat) 和西涅克 (Paul Signac)。代表此種繪畫精神的一派，稱爲點描主義 (Pointillismus)。某批評家稱這種新的印象主義爲新印象主義 (Neo-impressionism)。

代表印象主義的精神底最優秀的作家，便是馬奈 (Edvard Manet)。馬奈和柯爾培同是從客觀的自然的自然主義的精神出發的作家，而漸次進於主觀的印象主義的精神，成爲外光派的純粹的印象主義的作家。他是孜孜不倦地將其生涯貢獻在研究上的人，當他和柯爾培同樣地用客觀的描寫的時代，他的特色的色彩表現，即已被人注目。

了馬奈所描寫的現實物，都具有比現實物更顯著的美的色彩。他用了這種美麗的色彩，明確的輪廓及其線的筆觸，構成着華美的畫面。這樣的馬奈的傾向，從一八七〇年到一八八〇年，和外光派的作家相共鳴，省略對象的細部，在物體之間描寫空氣和光暈。同時放棄了客觀的自然觀，自然的地描寫着主觀的瞬間的印象。因了他，才給與繪畫的世界以新鮮的目光，知道那光線的變遷的徑路。從這樣的外光的傾向出來，到一八八三年，馬奈便獲得了純粹的印象主義的精神。這種印象主義的精神底代表者，可推特加（J. P. Turgot）。特加常在舞女上求 Motif，在表現那瞬間的光的變化上可說是成功的。他的作品是表現突然的及直接地強烈的印象。那完全是偶然地成功的，決不是由於冷靜的計算而來的。這印象主義的精神，志在於直接的印象的表現，而這主觀的自然主義，到了二十世紀以來，由內面的精神的自覺而再作一度的覺醒。

E. 理想主義的精神

繪畫上的理想主義的精神，是抽象的概念的地表現對象的一種特色。換言之，美術

是一種表現，常常企圖着某種意味的理想化。在這意義上，說他取着理想主義的傾向，是可能的。在十九世紀的後半，立在浪漫主義的精神和寫實主義的精神的中間，另有一種特殊的繪畫的精神底隆盛。這理想主義最顯著的特色，是在表現法上，即對於客觀的樣式，取了在某種意味上的主觀化的表現方法。所以使表現法理想化，同時又可使對象和內容也理想化的。因為適應於主觀的合目的性，變更客觀的形式，所以稱爲對象的理想化。這種理想的精神，在德國最爲隆盛。批評家 Schiimedt 把牠分爲如次的三種派別：

(1) 要求統一的大體的形式者，可以舉出 Anselm Feuerbach。他的古典主義的傾向，雖是有效的要求，但其形式之特殊的趣味，卻掩沒了畫家的繪畫的精神。

(2) 爲 Arnald Boeklin 所代表的理想主義。他的作品從純朴的牧歌的初期的東西，直到粗暴的後期的表現，都是充滿着色彩的豐麗和空想的大膽。他是捨去科學的寫實主義，而要求純粹的精神的力的表現底理想主義的作家。

(3) 以個性爲中心，在繪畫上作成一種理想的世界者，爲 Hans von Marées。他從

Leiji 般的寫實主義脫離出來，感覺到以物體構成空間，不過是外面的形式而已。所以他的繪畫上，在物體的背後，可以朦朧地窺到不能看見的幻想和人，自然，神等。他是在企圖表現藝術的奧底。這樣，形式，內容和感覺，要求着結合為一體的世界。

這樣的三種傾向中，都強烈地現出着德國的理想的要求（理智性），倘在法蘭西要求這顯著的例來，那麼最先應舉 *Prvis de Chavannes*。他是描寫着夢一般的美的淡泊的古代。但這既不是單純的夢，亦非空想。卻顯然是現實的，他用省略和單純化的方法，注意於表現主要的事實，捨去一切細部的變化，一切盡量地作美的整理。這就是在美的關係上描寫一切，及爲了美的全體而描寫。他由色調，輪廓及表面的一切，表現完全的靜和美的安定，及夢一般的快樂的理想。客觀的自然主義依樣描寫目所見的一切，他卻是一個正反對，盡量美化地描寫目所見的一切。這就是表現美的均衡和美的旋律，美的色調和光線等一切美術上所要求的理想。故柯爾培的寫實主義的精神爲客觀的自然主義，莫奈的印象主義的精神爲主觀的自然主義，*Chavannes* 的理想主義的精神對於他

們，可說是客觀物的主觀化，及依主觀的合目的性的客觀物的理想化。換言之，便是主觀的觀念主義 (Subjectiver Idealismus)。這是恰恰和塞尚以後的主觀的人格主義相對立的。

二 現代繪畫的精神

繪畫的精神，自從爲宗教的問題及思想的政治的問題所束縛的時代出來，在十九世紀後半差不多集中於視覺的問題了。繪畫是屬於造型美術的一部門，所以是不許離開視覺的問題的，這應具有用眼的感覺來觀看的要求特質。但就繪畫的機能上言，因爲太集中於難忘的視覺的問題，便達到了不顧藝術的繪畫的精神的結果。

現代的繪畫，最先是從精神的反省的地方出發。負着這重要的使命者，便是保爾·塞尚 (Paul Cezanne)。繪畫，最先須依一種精神 (Esprit) 而表現。繪畫無論依了如何巧妙的技巧而作出來，但那裏若沒有流着的藝術的精神，那便是畫工的事情，決不是藝

術的作品，在那裏看不出藝術的高貴的價值。這樣的繪畫上的精神，已經在倫勃郎及葛樓閣的畫上發現了。但是這種精神作為繪畫的精神而表現於畫面上，是塞尚以後的事情。這是一種繪畫的個性，具有任何人也不能調換的樣式。這並非主題的物象，是對於物象的畫家的精神的表現。那兒所表現的 *Motif*（主題），是一種繪畫的精神。這繪畫的精神的表現，塞尚稱之為在繪畫上的 *Realisation*。他說：畫家最初完全服從於模特兒，作着極注意的寫生，素描的研究，及比例的關係，於是提起熟慮着的筆，然後誘導形式於色彩感的強調和裝飾的意義上，提高色彩的調子，由這樣的畫家的努力，漸次離開了對象。最初是服從對象，但漸次離開了對象的不純粹而更投入於繪畫之中。

因了他這樣地把物的變形，繪畫的精神更真實地表現了。但這決不是從自然遠離的，卻是發現了在自然中看出繪畫的深的精神的方法。這便是畫面上的繪畫效果的統一，又構成塞尚要依一種精神來統一畫面，發見了集中繪畫於一點的集中的構圖。塞尚說：「要期望實現的進步，除了藉自然和看自然的肉眼之外沒有別的方法。熱中於熟視

和制作的時候，自然會集中於一點的。不論是橘子，蘋果，塊，頭，都有一個頂點。而且雖有光線或陰影等易於引目的色彩的感覺的有力的效果，但那頂點必定是雖然地存在着的。物象的外緣，爲視覺的中心所吸收。只要具有些「氣稟」，縱使不是色彩家或調子家，亦得爲畫家。」

塞尙的所謂「氣稟」(Temperament)，顯然是指繪畫的精神，在這裏可以看出塞尙自我精神的覺醒。這樣地看起來，從印象主義的精神依存於感覺的視覺底繪畫覺醒，由塞尙劃了一個時代。沒有藝術的自我精神，單單感覺的模倣，能有什麼繪畫的精神呢？十九世紀的繪畫，是依樣描寫目所見的自然，而二十世紀的繪畫，卻是自我的繪畫精神的表現。塞尙便是這繪畫的精神的發現者，又谷訶則描寫這自我的太陽，高更則探求這繪畫的精神底王國而出發到泰依提島。由這幾位畫家的努力，訂正了繪畫是描寫自然（由視覺所把握着的）的誤謬，繪畫顯然是畫家所具有的藝術的自我的表現。所以，要求純粹繪畫的人，至少應該從這繪畫的精神底自覺出發。

由塞尚而來的繪畫的精神的覺醒，在二十世紀分出兩個大的傾向。

(1) 由頭腦感受繪畫的精神

(2) 在心上感受繪畫的精神

這兩種繪畫的精神底表現，可以明白地區別着。前者的傾向，是取了理智的繪畫的精神，這是由立體主義和超現實主義等畫派發展的。立體主義和純粹主義 (Purisme) 的最初的出發，不待言是從塞尚的 Realisation 的解釋出來的。

塞尚說：「自然，應作為球體，圓錐體，圓筒體去觀察。這些都從透視法的物體和面的前後左右，集中於中心的一點。表示廣的水平並行線，是一種自然的區劃，在我們的面前，全智全能永遠的神，展開着壯麗的光景。交叉於這水平線上的垂直線，則加以深度。自然，應從廣和深兩方面去觀察，由這一點看來，用黃色表現的光的波動之中，加以感着空氣的量的量是必要的。」對於這樣的塞尚的話，立體的無透視法的繪畫的世界，從全然

理智的要求上生出來了。那便是立體主義和結合於生活機能上的純粹主義。

後者的傾向，是取了熱情的繪畫的精神的，可以舉出在二十世紀初顯興起來的野獸主義，表現主義，絕對主義，至上主義等。這對於前者底知的，明明是情的，那是從心的感發中爆發出來的繪畫的精神。這不是如何地看及看見如何的視覺的問題，如何地在心上感受的感受性，卻成爲問題的中心。物和心是結合而爲一的，若沒有感受物的心的感發，是不能作爲一種精神而爆發的。而且那不是如何地看的視覺的形象，而在如何地強的如何地感動的感受性底質的強弱。「感發」這東西，並無如何說明的要素，凡是作最直接的澈底的表現者，便是野獸主義的精神。Matisse。以強烈的色彩的諧調，企圖着繪畫的表現的革命，在那裏捨棄了傳統的形象，而開出了絢爛的繪畫的精神之花。Derain 追求繪畫的精神之統一，Picasso 嘗試着純潔的繪畫精神的探求。

許多人看到現代的繪畫，或許是視爲可驚的教育的不足，或許是視爲粗暴的外形之破滅。那些人是因爲只看見外面的形象，而沒有接觸到繪畫的精神之本質。其實並非

外形之破滅，乃是表現內面的精神底強烈的感激作爲繪畫的效果而生出來的必然的要求和效果的表现底結果。我們必須知道這種感激具有何等高貴的精神，又是何等地深的繪畫的精神的醞釀。

像前面所述，代表十九世紀的繪畫是自然主義的精神，則代表二十世紀的繪畫，可說是寫實主義的精神（這是和柯爾培的寫實主義區別着的）。在自然科學極隆盛的十九世紀，人們在繪畫上亦要求着自然性。

德國代表自然主義的文學者霍爾支和歇拉夫，以爲在文學上的自然性，是一種極限的存在。換言之，所謂藝術者，結局是從自然除去某物。若用數學的記號來表示，有如下式：

$$K(\text{Kunst, 藝術}) = \text{Natur}(\text{自然}) - X(\text{Etwas, 某物})$$

基於這樣的自然性展開的繪畫，便是印象主義和外光主義。又如求之於音樂，則爲

標題音樂 (Programm Musik)

在法蘭西以左拉為代表的自然主義，亦具有這傾向。左拉一派的代表的自然主義，在自然性上承認作家的才能的活躍。所以較之於德意志的自然主義，可用 $K \parallel Natur$ 十X的形式來表示。

這兩者中的不論那一種，都無疑的是代表十九世紀的繪畫（藝術一般的）上底根本精神的。這裏雖然有幾分的主觀性和客觀性底程度底差異，而在那根本精神上都是自然主義。

但是二十世紀的繪畫，這又作為問題的中心了。在自然主義，若不是 $K \parallel Natur$ 一X，即為 $K \parallel Natur$ 十X，占其主位者，都是自然。但在現在的繪畫，這X卻成為主位了。

換言之，由德國的自然主義作家所排斥的藝術家性 (Kunstlertum) 成為問題，在法國的自然主義上的作家的才能 (Temperament) 成為主題了。這就是對於對象物所具的自然性和物質性密切地關聯着的意思。所謂物的性質，是和作家的性質，感覺

性、感動性、情緒，才能等結合着的。這物 and 心（感激）的結合時現出來的精神形態，叫做 *Realité*。以這 *Realité* 為基調底藝術運動，稱為寫實主義。換言之，以自然性為基調者，是自然主義；以寫實性 (*Realité*) 為基調者是寫實主義。十九世紀底繪畫的基礎是自然主義，而現代的是寫實主義。

批評家 Franz Roh 說：現在的繪畫是一種「魔術的寫實主義」(*Magischer Realismus*)。這兩個單純的文字，實在恰巧地說中了現代繪畫的精神。十九世紀的繪畫是具有自然主義的精神，現代的繪畫明明是寫實的。但現代繪畫在表現上具有高度的精神燃燒性。所謂高度的精神的燃燒性，便是表現效果的大底意思。表現的效果愈強，那繪畫的精神底燃燒便成為白熱的。數學的地看起來，是依盡量簡單的運動的處理，作出最有趣的答復（表現效果）。但在繪畫上，表現效果並無一定的規準。這就是不限於從最弱 (*Pianissimo*) 到弱 (*Piano*)，從強 (*For-te*) 到最強 (*Fortissimo*)，而可以看出許多強度密度的段階。而那表現效果愈是異常地強，人們更驚異其超人的力。十九世紀的繪

畫，在表現上在追求着運算的技巧的複雜化。而現在的繪畫，是結果（效果）的表現，那是表現底單純化了的強度的東西。

換言之，十九世紀的繪畫，若爲表現自然性的 *Foris*，那便成爲從弱到強，依那運算的表現，以捉住最後的 *Foris*。而依其展開的運算，在表現上盡量用着那複雜的神祕的手法。不論是馬奈的風景，不論是柯爾培的風景，都是依運算的表現以捉住自然底複雜的關係。但是現代的繪畫，最初用最強的（*Forissimo*）來表現對於某種寫實性的藝術家底獨自的答復。這就是對於物的藝術的對象的把握，是個性的，同時其表現亦直接地投出其結果（效果），那豈不是可驚的奇術嗎？

人們聽到 Ravel 的音樂，不是感到自由自在的 *Tonalite*（調性）的表現嗎？又如聽到 *Debussy* 的音樂，看到 *Chagall* 的繪畫，*Corbusier* 的建築，都不是好極了嗎？在那兒既無何等的運算，亦非說明和敘述。那是單純化了的表現的魂，是結果和效果底直接的表現。人們在聽或看的時候，由豫想外底強度的表現，遭遇到可驚的結果。那時候感

到其表現手法好像是奇術或是魔術的。

批評家 *Frang Roh* 所說的「魔術的寫實主義」正是巧妙地說中了現代繪畫的精神的特色底一句興味很深的話。二十世紀繪畫的基調是寫實主義 (*Realismus*)，那表現，在表現直接的結果這點上，可說是完全可驚的寫實主義。人們對於那獨自的個性的寫實主義底表現及其強烈的變形 (*Deformation*) 底表現效果，不是感覺到驚異麼？這裏面有着二十世紀繪畫的精神，脈搏和動悸。

三 現代繪畫的「畫因」論

當古昔的時代，繪畫的 Motive（畫因）是有一定的。例如最古的石器時代的人，以其日常生活的獵獸作為 Motive，描寫着牛，鳥，象等的動物畫。就可以曉得當時的人類，是以和生活有密接交涉的野獸作為畫因。

及到了埃及時代，文化進步了，人類於精神現象上覺醒轉來，開始思索着自己的生活和死的問題。這直接的思索是關係於宗教的。換言之，較之對外的自然現象，則人類和人類的交涉，人間的生死及愛情和憎惡等，成為最直接的事情了。那時的繪畫的畫因，現出人物的描寫來。埃及的繪畫，以祭祀王公之靈為主，在那墳墓描寫着第二的生活現象。所以描寫着那些捧着美女和舞姬以及捧着山珍海味的奴隸等。

到了希臘時代，繪畫的 Motive 差不多只限於人物，其所表現亦漸次成為有均勢

的美。尤其是當時因爲主張精神的理想和肉體的美的結合，其人物都是美的肉體的所
有者，歡喜採取有均勢的典型的裸體。同時繪畫的 Motive 也不單止於人物描寫，而以
宗教爲主題或以歷史的事件爲主題，畫着神們並列着的肖像等，漸次取了比較廣大的
範圍。

但是當時的人們，除了此等範圍的畫因以外，差不多沒有其他繪畫的主題了。這原
是當時的人類的思想使然的，但其生活亦未具有個性的特色，其藝術的要求中也沒有
像現代一般的獨自性。

自中世紀到文藝復興時代的繪畫的畫因，差不多完全是關聯於宗教的人物描寫。
繪畫爲了這等宗教，做了神的奴隸又教會的奴隸了。但從十七世紀以來，脫離了這種傳
統的思想，而接近日常生活的繪畫的畫因開始出現了。荷蘭派的畫家，大都以素朴的風
景和純粹的靜物作爲 Motive。在那裏既無何等傳統的宗教的氣味，也沒有思想的影
子，那完全是從純粹荷蘭的土地中生出來的野菜，是棲在地上的小鳥。他們不知道追求

生活以外的和生活不接近的畫因。

這樣的傾向，越過十八世紀的啓蒙運動，和十九世紀的唯物的思想結合着，而成爲大流。以巴比仲派的風景爲始，經過柯爾培 (Courbet)，馬奈 (Manet)，塞尚 (Cezanne) 而和現代相結合，靜物畫以夏爾唐爲始，而進於勞郎兄弟，柯爾培，塞尚。在荷蘭發生的純朴的市民繪畫，漸次取材於爲繪畫本流的純然的繪畫的 *Motive* 了。這是以風景爲始，靜物畫，肖像畫，風俗畫，也和畫家的生活密接地結合着，完全作爲畫家的 *Motive* 而攝取了，汪·谷訶 (Van Gogh) 只用了出芽的玉葱或三尾的鰻來表現畫面。這樣，畫家便從描寫外界的物或歷史的事件或宗教的人物，覺悟到採擇從真實的生活的感激中生長出來的正當的 *Motive* 了。

在現代繪畫上，我們因爲取材於靜物或取材於風景，人物，就有區別繪畫爲風景畫，人物畫，靜物畫的習慣。但這不是純然的繪畫的區別，不過是依着 *Motive* 的便宜的分類。畫家並不是爲了描寫風景畫，或是爲了描寫靜物畫或人物畫，才以風景或靜物人物

爲 Motive 的。那是作爲表現純粹繪畫的 Motive，才去選擇風景或靜物人物的。那表現着的純粹的繪畫，我們在便宜上加以風景畫、靜物畫或人物畫的名稱。

在二十世紀初頭，野獸主義的畫家，在強烈的表現的感動上求着畫因，對於繪畫的主題，並無何等特殊的關心了。他們只是直接地要求着純粹繪畫的表現的感激。不論是風景、人物、靜物，只要爲了純粹繪畫的表現而感動着的，便選作繪畫的 Motive。及至立體派的繪畫來了，就不是純粹的繪畫的感動，卻是爲了繪畫的理想而選擇特殊的畫因了。表現主義的繪畫，依思想的要求以決定畫因。現代繪畫中對於畫因（用確實的話來說是主題）最關心的，是超現實主義。在純粹的繪畫，是要求着表現的繪畫的效果。而超現實主義（Surrealism）的繪畫，最着重捕捉具有某種興味的畫因（從幻想的要求而來的藝術性）。這不是在繪畫上的純粹的表現性，是在追求着從想像性、幻想性、空想性而來的超現實的畫因。

一 風景畫與其畫因

風景畫的發展，差不多是近世特有的事情。文藝復興時代的作家，爲了表現那畫面的深，以風景畫作爲一種透視法的。這可稱爲 *Perspective aeriene*，但這種風景不能和現代的風景畫同一相視的。在這時代的繪畫上的畫因，以人物爲主，風景只是用來作爲立體的地表現那人物的一種手段。但原來所謂風景畫，是從以風景作爲畫因而生出來的，是繪畫上的一部門，所以應和換氣的透視法相異。因此，從嚴密的意味上說起來，風景畫的出發，應當是十七世紀以後。

美術史家稱這十七世紀爲巴洛克時代 (*Barockzeit*) *Barock* 這一句話，是粗野的意思，因爲這時代的美術，比較十六世紀的優美的作品，是粗野得多了。當時所認爲優美的作品，是受了希臘羅馬的影響的以人物爲中心的繪畫。在繪畫上引例，便是文藝復興的繪畫。對此，巴洛克時代的繪畫，是從荷蘭及英國的田舍中生出來的，所以當然值得

Barock之名，其中最使人感到素朴者，便是風景畫和靜物畫。

有古的歷史和傳統的國民，在繪畫上，也受了歷史和宗教的壓迫，但在沒有一點宗教的關心的自由的民族，在繪畫上也當然現出自由的生活的表現。從這意義看來，荷蘭的繪畫，正是風景和靜物的發祥地。倫勃郎（Rembrandt）遺下許多荷蘭的風景。此外風景畫家如 Jun van Goyen, Aart van der Neer, Hobbema, Jacob van Ruysdael 等，不勝枚舉。

這樣的現象不只在荷蘭，法蘭西的繪畫中，也可以看出這種 Barock 的樣式，這是由坡桑（Nicolas Poussin）開始的。羅郎（Claude Lorrain）以來更加整理風景畫的形態。但是這樣的風景畫的出發，因為十八世紀的古典主義的運動和浪漫主義的運動，當然受了壓迫。

十九世紀科學的研究熱的隆盛的時期來了，宗教熱漸次消滅，大家都具有注目自然的傾向。在科學上，自然科學以非常的勢力而擡頭，在繪畫上可以看出「風景畫」的

仲張。最先這顯著的要求從英國開始。康斯泰勃爾 (Constable) 描寫着獨自的水邊風景，透納 (Turner) 表現幻想的風景畫。這樣的傾向，當然在法蘭西也響應而發生了。其最可注目的作家，便是柯洛 (Corot)。他在風景畫上劃了一個新時代，巧妙地表現出牧歌的雰圍氣。這些風景畫家的一羣，集合在巴比仲 (Barbizon) 形成了一八三〇年派。其主要的作家，柯洛以外，尚有 Rousseau, Millet, Daubigny 等。

但自然科學的發達，在繪畫上不外乎追求「自然性」的表現。就像柯爾培，在企圖着如實地表現自然所具的一切性質。(但柯爾培自身以此為寫實的追求，說自己是寫實主義。) 於是便有印象派應運而生。柯爾培所主張的寫實主義，是顯著地要求着客觀的自然性，而印象派的畫家，是以依視覺的自然性為真實的。真實的風景畫，並不是描寫本來的自然，是描寫目所見的自然。何以故呢？因為繪畫明明是依據於視覺的，人不能看見視覺以外的東西。所以印象派可說是一種主觀的自然主義。因為這畫派顯然是主觀化了，所以那畫因縱然是風景，而其興味卻不是風景，乃是視覺性。以前的風景，或是牧歌

的，或是詩的，而印象派的風景，是純然以視覺爲中心。馬奈（Manet）是其代表的作家，此外如莫奈（Monet）、羅諾阿（Renoir）、雪斯萊（Seislay）、辟沙羅（Pissarro）等，都是這派中的優秀作家。

更科學的地研究這外光派的作家的視覺性者，便是所謂點描派的一派。他們以爲人類的眼，在水晶體上，能融合種種的原色而產生某種混和的效果。從這種思惟，便發見了在畫布上表現各原色的相互地映照着而起來的微妙的補色的關係。其代表作家，便是秀拉（George Surrat）和西涅克（Paul Signac）。

我們反省着以上般的風景畫推移的概況，可以曉得從十七世紀到十九世紀這三世紀的風景畫，其作爲畫因的風景雖是一定的，而其作畫的態度卻有各種不同的推移。但是此等的風景畫，並未反省着本來繪畫的本質，不過以風景作爲畫因而已。

這對於風景畫的覺醒，在十九世紀之末，便被導入於純粹繪畫的世界中。他們既非描寫風景，亦非說明某種風景。卻是爲了表現純粹繪畫的世界。而以風景作爲畫因的。繪

畫始終應是作家心上的 Real 的表現。畫家所具的真實，便是心和物的合一，是在生活上的感動。那感動在畫面上「現實化」(Realisation)的時候，便現出純粹繪畫來。保爾·塞尙能負這有深意的近代的使命。

這樣，畫家從珍奇的風景的探求者推移到高的感動的醞釀者，終於要求着獨自的個性的 Realisation。谷訶 (Gogh) 的風景上，高更 (Gauguin) 的泰依提島的風景上，他們的獨自的 Realisation 都在打着強烈的動悸。在繪畫上研究到 Realisation 來，那兒當然可以看出自然形式的「變形」。塞尙曾這樣的說：

「萬物都是作為球、圓錐、圓筒形的，須學習根據此等單純的形而描寫。」

這塞尙所說的關於「變形」的話，便產生了所謂立體派的一種形式主義。在立體派的風景畫上，可以看出使自然還元到立體的形式，就如梅景鳩 (Meisinger)、哈爾龐 (Herbert) 等的立體的寫實主義。那像是展望寫真的樣子，以風景畫說起來，卻並沒有留下怎樣深的巧蹟。

這塞尙所企圖的途徑，到了二十世紀的現代具有非常的勢力。繪畫已非只是自然的再現，亦不是自然的模寫了。繪畫完全是純粹的繪畫的世界，爲了表現那純粹的繪畫面，才選擇風景作爲畫因。所以謳歌着純粹的畫家的精神，而以繪畫的表現爲主。亨利·盧梭 (Henri Rousseau) 依其獨自的個性，構成着純粹的繪畫的世界。接着野獸主義的一羣，完全表現着真實的繪畫的 Realita。用了白黑的對比的佛拉芒克 (Vaninck) 的悲劇的風景，用了 Parock 的樣式的弗里埃支 (Friez) 的風景，純粹構成的特郎 (Derain) 的風景，色彩明快的馬諦斯 (Matisse) 的風景，具有東洋趣味的裴緋 (Dufy) 的風景，都是具有最高的繪畫的價值的。又如路阿 (Rouault) 描寫強猛的風景，勃拉克 (Braque) 描寫純愛的風景，克斯令 (Kahline) 表現瀟灑的田舍的風景，斯龔若克 (Se-gonzac) 描寫素朴的原野，丟弗利奴 (Dufrene) 追求詩的想像的風景。

根據以上所述，我們可以總括地說：近世的風景畫的發達，是作爲一種繪畫的部門，以風景作爲畫因的，但現代的風景畫卻是不同了，不過是以風景作爲純粹繪畫的表現

的畫因而已。所以，繼續着純然的自然主義的作畫的作家當作別論，現代的作家，被稱為特殊的風景畫作家的人可說一個也沒有吧。這是因為純粹的繪畫的表現，不會感到只以風景作為畫因的必要吧。因為繪畫完全是表現純粹的繪畫的世界的，所以那畫因，也不過是負了畫面構成的職務而已。以風景為主而畫面為從的時代，已經過去了，現代是以畫面的構成為主，風景卻占了從的位置了。這便是現代風景畫的要旨。

二 靜物畫與其畫因

靜物畫的畫因，用了純然的形描寫在繪畫上，是十七世紀（Barok時代）以後的事。此等的靜物採用在繪畫上的態度，是一種大的思想的變化。在傳統的繪畫上，為了崇拜和王侯以及宗教，受了非常的壓迫。但到了十七世紀的時候，脫卻了這對他的壓迫，而採用自由的全市民的日常生活作為繪畫的畫因了。即如荷蘭，法郎特爾等北歐的畫家，便離開了此等的傳統，在試着完全自由的作畫。這樣的思想，和啓蒙的思想運動相結合，

對於傳統的繪畫起了一種大的革命。這是由十八世紀以後的法蘭西的繪畫所代表的。十七世紀的法郎特爾的畫家盧朋斯 (Peter Paul Rubens) 在描寫愛神和基督幼時的繪畫上，畫着許多豐富的果物。但是這些還不能稱為純然的靜物畫。對此，荷蘭市民的繪畫，和在風景畫上同樣，靜物畫亦可視此為發源地。即如 Jan Davidz de Hoorn 的「有鳥巢的靜物」這畫，完全可稱為純粹的靜物畫。在庭的一隅有樹木，其下置有西瓜，葡萄，南瓜，野菜等。其側面的美的鳥巢，二枚的卵在發着光。上面看見連山，空中飛着小鳥，蜂蝶，樹上有甲蟲，蜘蛛等爬着。地面上走着白日鼠，出角的蝸牛，蚰蜒在緩步着。在那裏既無何等的思想，亦沒有宗教，只是在高聲歌咏着田園的讚美。這顯然是為荷蘭的自然所感激的田園之歌，又是對於純粹的靜物的畫家的感動。

這些是在十七世紀的荷蘭派的繪畫所見的狀況，這傾向在法蘭西的繪畫上也給以強的影響。在十八世紀的法蘭西的繪畫上，現出一種純然的市民繪畫來。華都 (Vat-sou, 1684—1721) 描寫着放縱的市民的風俗，夏爾唐 (Chardin) 從卑賤的市民的生

活，捕捉純粹的靜物畫。夏爾唐對於靜物畫的功蹟可謂至巨，他能以塗着煤的赤銅鍋和兩三根葱，表現一幅繪畫。那是在赤裸裸的市民的家庭裏所求得的畫因，那幾根的葱，不是可以滿足他們的食慾嗎？那鍋是用了赤銅所做的，具有堅固的性質。柯爾培（Courbet）亦忠實地表現着純然的靜物。又印像派中，馬奈（Manet）亦會描寫靜物。但爲數到底還是不多。到了谷訶（Gogh）以來，才展開了燦爛的靜物畫的世界。他曾表現了很多的靜物，有時只描寫着幾個玉葱，或是只畫着兩三匹鱈魚。他並非爲了描寫靜物才以魚或椅子等作爲主題，乃是作爲純粹繪畫的表現的畫因而選擇靜物的。谷訶用了強烈的色彩和神經的筆觸，捕住這靜物的魂，一朵向日葵可以表現出谷訶的永劫的精神。

這對於靜物畫的發見，更由塞尙繼續着，塞尙在繪畫上發見了現實化的 Realisation 的方法。從這意義上看來，谷訶和塞尙，可說是作成近代靜物畫的一種新紀元的作家。他們離開了畫家的對他的關心，從畫家的生活的感動中要求着作爲純粹繪畫的表現的畫因的靜物。而那物質性，作爲繪畫的質感而表現着的 Realisation，使之強調，爲

現代的靜物畫作成一種新紀元。

後期印象派以後，被視為野獸主義的巨星的馬諦斯（Matisse），也用了特異的色彩的效果表現靜物。特郎（Dorain）一時描寫着原始的靜物，從塞尚的 Realisation 發現了立體的「變形」，由這立體的「變形」的發見，產生了立體主義，僻迦索（Picasso）常表現着置有提琴的靜物，勃拉克（Braque）也描寫着陶醉的靜物，此外許多的立體派的作家，都不出於這兩者的追從者。於這許多立體派畫家之中，僻迦索和勃拉克是最值得尊敬的。

現代的巴黎畫派中，如具有強烈的鄉土味的斯龔若克（Seignac）的靜物，捕捉極度的寫實性的佛拉芒克的靜物，都是足使我們注目的。又如斯丁（Soutine）好描寫以雞和兔為畫因的靜物，奇利柯（Chirico）描寫着香蕉、波囉蜜等的靜物。

新野獸主義中，Kyriaco Ghika 好描寫室內靜物，又如 Andre Lurca 描寫有建築的靜物。其他有屬於印象派的波拿爾（Bonnard）的色彩的靜物，弗里埃支（Frick）

的巴洛克式的花，此外尙有好描靜物的 *Uccello* 的西班牙的情緒，也頗有興味。

現代的繪畫，與其說是描寫靜物，不如說作爲純粹繪畫的表現的畫因才要求着靜物，比較的有正當的真實。那兒有特異的畫家的生活，有熱情的陶醉的繪畫的感激。這種感激借了靜物的畫因來表現的地方，便有靜物畫這一部門。

三 人物畫與其畫因

在繪畫上現出人物的描寫，很古時候便有了。在世界最古的埃及的繪畫上，已經有人物畫表現出來了。又如希臘時代以來三千年之間，繪畫之傳統的畫因，可說都是人物畫。有時從王侯的紀念的要求，或崇神的思想，或作爲宗教的佈教具而使用着。但是現代繪畫的人物畫，從要求自然性和視覺的印象描寫脫離出來，而作爲純粹繪畫的表現的畫因採取着了。

但對於這人物畫（再正確地說起來是人體描寫）以人物肖像作爲繪畫的畫因

者，卻並非那樣久遠的事。那是從十七世紀的荷蘭派的畫家出發的。其最著名的作家，便是 Frans Hals。他的所有的作品，差不多都是肖像畫及風俗畫。這也可說是荷蘭地方特有的「市民畫」。他描寫着在平常的市民間所看到的平凡的人類的肖像，及表現其風俗的人物。他們這些當時荷蘭派的畫家，決不像委拉士貴支（Velasquez）般地做了「王侯的侍者」。只是爲了滿足那純粹的自我的作畫要求，而於市民的人物中求其畫因。

但是這類的肖像畫，顯然是一種風俗畫而並非是一種新的嘗試。直至越過塞尙，谷訶到了現代繪畫以來，才不是風俗畫，而作爲純粹繪畫的表現的畫因而採取着了。這種肖像畫，無須肖似某人以及穿着某時代的衣服，是在要求着作爲純粹的繪畫的表現。換言之，不是作爲風俗畫所要求的肖像，是作爲純粹繪畫所要求的「肖像畫」。馬諦斯以明快的諧調描寫色彩的肖像，特郎捉住作爲構成繪畫統一的肖像。莫迭里安尼（M. O. Digiani）描寫抒情的肖像，佛拉芒克描寫優秀的肖像畫，斯丁描寫變形的人物，那顏面

是本能的地歪的，僻迦索也描寫了許多明快的肖像畫。

這些都是作為純粹的繪畫的表現的畫，因而選擇的，決非從風俗的要求及記錄的關心中產生的。在那兒有畫家的感動和生活，而其生命在打着動悸。

四 現代繪畫的技法論

一 關於技巧一般

在最古的希臘時代，繪畫及其他的藝術都已經存在着了。但在當時，還未曾用到像現在我們所用的那樣高貴的「藝術」的名稱，若借了亞利士多德的話來說，在當時的希臘，是用了「模倣技術」(Mimētikai Technai)及「模倣的樣式」(Mimēseis)的名稱作為代替的。那是和醫術、耕作、政治術、體操等對於自然的東西用了人工技術的名稱。而且那技術是和其他的實用的技術區別着，藝術因為是模倣的技術的原故，所以特別稱之為「模倣技術」。

但這並不是卑視藝術，不過還沒有見到像現在那樣具有深的意味的「藝術」罷了。

直到溫開爾曼 (Winkelmann) 貴推 (Goethe) 的時代，才開始用了藝術這可愛的名稱。這現象不僅在名稱上的問題而已。像在希臘時代所用的一樣，在藝術上的所謂「技術」是十分重視的。這「技術」漸次離了希臘時代的精神，而陷於沒有價值的「技巧」。這名稱裏了。其後在中世紀及文藝復興時代，所謂「技巧」者，除了「手的工作」以外沒有其他深的意味，而落於沒有打動人心的力量的狀態中了。但是這狀態的反動，起了一種強烈的啓蒙運動，那便是一種可驚的精神主義，具有在一切裏看出「心」的傾向。於是對於陷在「手的工作」的技巧中的藝術，發現了光滿着精神的深刻的藝術了，其結果，溫開爾曼和貴推的時代以來，對於藝術發見強的憧憬和深的意義，同時表示輕視「無心的技巧」(Die Technikohne Linn)的傾向了。

這件事在近代和現代留下非常強大的影響。許多批評家，美學者，哲學者，排斥那藝術上的技巧，不是很明顯的事嗎？也有人說，藝術的價值，是在藝術家的精神生活上，而不是在表現技巧和形式上的。我們對於這種議論，不消說是不反對的。但是所謂藝術家的精

神生活，是要表現出來了才有價值，不是說未曾表現出來的精神生活吧。像 Feeder 所說的一般，哲學者依言語表現他精神的思索，才成爲哲學的思想。藝術家的精神生活，依了表現的技巧而表現出來，才有藝術的價值。尊敬精神生活而卑視技巧的話，並非因爲技巧是下等，乃是爲了使技巧的意義變爲下等的人而言的。就像前述的一般，希臘時代的藝術，不是稱爲「模倣技術」麼？「技巧」這名稱並不是壞的，這是責罰那些下等卑鄙的黑暗時代的作家而言的。

這樣的技巧的意味，是完全和作家的精神遊離，不過是手的工作而已。這是和精神生活遊離的不正當的技巧，所謂真的技巧者，應以十分藝術的地表現藝術家的精神生活爲條件。美學者 Lalo 說藝術的本質是「一種技巧」(Une technique)，但這種技巧決不是和精神遊離的。那是以十分藝術的地表現藝術家的精神生活爲使命，而不使生命枯死的具體的創作。所以，技巧者，可說是以更現實的精神使精神表現出來的「物質的制約」(Condition material)，從這意義看來，又可以知道藝術觀照家，無論何等

地努力，也不能像藝術家那樣十分正確地把握着藝術的本質，就是因為沒有最本質的技巧的原故。Pierre Gauastalla 說：「藝術家的永遠的努力，是由技巧的研究，以藝術效果爲目的，以企圖着種種實際的配合，又在判斷作品的時候，也是從技巧着手的。」但是這技巧的意義，須和精神結合着才是正當的。不了解真的技巧，就不能把握真的藝術的本質，同樣，沒有真的技巧，及不了解真的技巧者，我們不能稱他爲真的藝術家。所以技巧者，明明是以更現實的精神表現出來的物質的制約，Albert Schneider 稱之爲「物質化」，這是值得我們注目的。

也許有人說：「藝術是從技巧終了的地方才開始的。」但是這意思並不是否定技巧。單是技巧的否定，決不能產生出藝術來。「藝術是從技巧終了的地方才開始」這句話，不過是「非技巧的技巧」的意思，非技巧的技巧，這意思便是說不是任何人都有的技巧，而是只是一人可能的技巧。那是脫離了他人的技巧，而只有一個人可能的生命的

技巧倫勃郎 (Rembrandt) 的技巧，和任何荷蘭派的作家的技巧不同，具有倫勃郎自己的生命。換言之，那便是非任何人所有的技巧，是技巧終了的地方才開始的技巧。被否定的技巧，只是指死的技巧，並非無技巧的技巧。無技巧的技巧，不是死的技巧，是充滿着生命的獨自的技巧。Lalo稱這爲 *Une technique*，由這技巧，產生出藝術上的樣式 (*Stijl*)。

從這樣地否定了的技巧——死的技巧——中決不能產生出樣式。從那兒產生的不是樣式，卻是風態 (*Manier*)。這以死的技巧爲始終的藝術，我們稱之爲 *Manierismus*，*Manierismus* 的作品，因爲是依據於死的技巧的，其作品亦不過是死的形式 (*Tone*) 而已。但是無技巧的技巧，因爲是充滿着生命的，具有不絕地更生着的創造性，所以那作品亦具有生命的形式，故風態和樣式是應當區別的。而且藝術是在技巧終了的地方才開始的，所以說，捨去技巧的人，便是叫喊着這死的技巧的絕滅，而不是抹殺有生命的技巧。也可以說，是因爲愛這生命的技巧的原故，才熱望着死的技巧的絕滅。

也許有人說，像現代藝術那樣地忘卻技巧的，是沒有了。但是這所忘卻的技巧，是死

的技巧，有生命的技巧，不是現代藝術所最熱望的麼？換言之，像現代藝術那樣要求着非技巧的技巧的是沒有了。一切的藝術，不是都用了全力在否定死的技巧而探求非技巧的技巧麼？
 Matisse 不是在捨去了一切似技巧的技巧——死的技巧，而表現着非技巧的技巧麼？
 Matisse 的獨自的技巧，是充滿着生命，包藏着高貴的藝術的價值的。
 Cezanne 也是完全捨去了似技巧的技巧，所以有人說 Cezanne 是沒有技巧的。但這並不是沒有技巧，卻是非技巧的技巧，是塞尚獨自的技巧。換言之，現代藝術是卑視似技巧的技巧，而熱望着非技巧的技巧（真的技巧）的。
 Picasso, Chagall, Rouault, Derain 都是表現着非技巧的技巧，各人獨自的技巧的。若是那裏現出一點似技巧的技巧的影子，那是我們應當卑視的了。

一一 繪畫的技法

也許有人說，繪畫上的技法，比較其他任何的藝術為重要。例如 Klinger 說：「文學

以繪畫之長短不以文字之明
 德明

者或音樂家，不一定爲俳優或器樂家。又隨便寫出的一紙，可以作幾度的修改。又如彫刻家的工作，藝術家在未會直接鑿石的時候，其結果可以預先隱伏。而在畫家卻不能夠。多少筆觸都有其反應，所以若是效果不合致的時候，便得着不正的結果了。」但是這樣的思惟是不正確的。不論何種藝術都有其藝術特有的技法，這是很顯然的。

繪畫的技法，有繪畫特有的技巧，不能用彫刻的技法或建築的技法來調換的，繪畫的對象占着藝術上的特殊的領域，而爲其表現媒介的素材亦是特殊的。所以繪畫上的技巧，是由繪畫的對象規定的，同時爲繪畫的表現媒材所制約。換言之，繪畫的技法，具有繪畫的表現之物質的制約 (Condition material)。

繪畫的對象是「可視的」，所以無論如何應以「視」爲基礎。而這「可視的」的對象，是純粹地繪畫的，決不是文學的，也不是宗教的。他不是爲了知而看，只是爲了看而看。只是爲了看而看，便須表現。這不是指物而說明，這是看的表現。而這表現並非像彫刻般地具有三次面的，完全是二次面——平面——的。換言之，便是在繪畫上的畫面，畫面

是「繪畫的母胎」又可稱爲「繪畫之家」。

在這畫面上表現的技法稱爲 *Motier*。 *Motier* 並不是一種法則，係畫面上的效果的意思。若在繪畫上有着無效果的 *Motier*，那便不得爲繪畫上的 *Motier*。像前述的一般繪畫上的 *Motier*，是表現精神的，同時應具有物質的制約。這種 *Motier* 我們可以分做兩方面來考察。

(1) 是指十分繪畫的地表現畫家的繪畫的精神的技巧。這便是畫家爲了十分繪畫的地表現繪畫的精神，以構成那畫面的構圖，以及把握 *Motive* 的形體的素描 (*le Croquis*)，表現繪畫的質感的色彩 (*le Coloris*)。

(2) 是指物質的地規定畫家的表現的物質 (*Materia*)，畫家要作爲繪畫以規定繪畫的精神，必須依據於物質。這對於前面的技巧的，因爲是十分實際的原故，所以稱爲「實技」。這是相當於作畫上所用的物質 (*Matière*)，便是充足畫面的色彩的要求而用的色彩物質 (*Matière colorante*)，表現的生地 (*Support*) 以及使用的器具 (*le out-*

(ii)

我們的所謂技法 (Métier) 者，是綜合這二者的，有時或前者稱爲 *Métier* 而後者稱爲 *Matière*，但在繪畫上的技法，至少應爲這二者的綜合。所以繪畫上的技法，能十分繪畫的地表現繪畫的精神，同時其繪畫的性質中必須具有物質的制約。換言之，這二者在表現上可稱爲技巧的理論和表現媒材二種。

在這樣的繪畫上的技法中，也有着各種的畫派及民族中的悠長的傳統。法郎特爾派的畫家，有法郎特爾派固有的技法。其各作家雖有獨自的技法，但都具有那畫派特有的技法，這一點是無可爭辯的。荷蘭派有荷蘭派特有的技法，倫勃郎雖有他獨自的技巧，而其具有荷蘭派共通的技法，也是不可否認的。所謂技法的有傳統，並不是說因此而可貴的。但是技法有了傳統，在作家卻有了在不知不覺之間修得技法的便宜。在全然沒有這傳統的國民，卻是一件很難的事情。這是和修得一國的國語同一情形，自己的國語，在傳統之中無意識地修得，但傳統以外的卻是很難。這樣看來，在油畫技法毫無傳統的東

洋人，對於技法的修得應特別注意。但像前面說過的，單單傳統的技法，不過是死的技法。所以我們無須模倣那種技法，只要根基於修得了的技法的知識，以企圖獨自的技法的創造。

也許有人說，東洋人只能永遠追蹤西洋人的技法。但是在傳統之中的人，不限於必能了解 *Maître* 及知道真的 *Maître*。而在傳統以外的作家，具有在傳統之中的人以上的特殊的技法也是可能的。繪畫不必始終於傳統的技法，在這傳統之中發現新的獨自的技法，是優秀的畫家的條件。離了這傳統而發現好的獨自的技法，不是我們所最希望的嗎？

這新的又良好的獨自的技法，不是否定傳統而從不知不覺之中產生的。像泥池中的蓮，以泥爲養分而開出華麗的花的一般，優越的畫家，也以傳統的技法爲養分，而產生自己獨自的技法，例如看到現代畫界的鬼才僻迦索 (*Picasso*) 的技法，既具有原始的技法，也可以看出葛樓閣，羅諾亞爾，安格爾的技法來。但是僻迦索並不是模倣那些，卻以

那些傳統爲養分而發見創造傑索獨立的技法。所以我們在繪畫上，在排斥否定一切技法以前，卻應把那些悉數作爲養分而吸收。由充分地修得那些技法，那技法成爲空虛而枯死了，到那時候，就可以否定捨棄那些技法了。

前面所述的在繪畫上的技法的兩種要素，是相互地結合爲一體的。在下面我們作關於各方面的說明，但那些並非各自獨立的，是成爲全體而負着技法的使命。所以我們根據了這意義，從(1)繪畫的 *Motier* (2)繪畫的 *Matière* 來考察繪畫上的技法。

三 現代繪畫的 *Motier*

以前的繪畫尤其是中世紀的繪畫，爲了說明宗教的偉大，或是裝飾寺院之壁，而去研究各種繪畫的技法。而且在當時，還沒有像現在般的顏料。各種的壁畫(*Fresco*)的技法，都不過是爲了宗教的偉大而用的。在十五世紀的時候，發現了油畫的 *Matière*，同時在繪畫上的 *Motier* 也加了一種革新。但這不過是關聯於 *Matière* 的 *Motier*，於 *Mo-*

Her 的精神並無何等的變化。仍是不絕地呻吟於宗教的支配之下。到了十八世紀，人類從這樣的壓迫下脫離出來，叫喊着自由，要求復歸於自然。而在一方，追望自由的古代的古典主義產生出來，在他一方，又現出自由平等的精神下的浪漫主義的運動。繪畫上也受了這思想的影響，大衛 (David) 和安格爾 (Ingres) 追求着古典的形式的美。奇利谷爾 (Gericault) 和特拉克窪 (Delacroix) 憧憬於自由奔放的浪漫的精神。但從嚴密的意味看起來，當時的繪畫，雖脫離了宗教的壓迫，而其受思想的及文學的影響，卻是無可爭辯的。(但如安格爾和奇利谷爾等當時的優秀的作家，也在追求幾分繪畫的美)。

十九世紀以來，人類受了可驚的自然科學的洗禮。這是依着原因結果的合理的知識的要求。這種傾向在繪畫上亦顯著地現了出來。雖有客觀的或主觀的差異，然而總逃不出是自然主義 (Naturalism) 不論柯爾培 (Courbet) 不論馬奈 (Manet) 或是僻沙羅 (Pissarro) 都被視為自然主義者。所以當時的繪畫，完全不外乎說明物的技法，即當時繪畫的中心為 Motive，其 Motive 與其說是繪畫的表現，不如說是 Motive

的說明。但是現代的繪畫，最先是從畫面出發的。而且繪畫的一切的 Motive，不外乎在畫面上作繪畫的表現。所以我們應從這繪畫上的 Motive 的批判出發。

我們在許多地方所說的繪畫的 Motive (畫因) 指示和自我並無何等關係的外物者很多。我們常聽到人家說 Motive 好或 Motive 壞的話，這大多數是僅指外的物象而言的。換言之，某一幅繪畫以歷史上的事實為畫因者，我們便加以「歷史畫」(Geschichtsmalerei) 的名稱，再進一步考察起來，那歷史的事實如為緣起物的，則稱為「緣起畫」，又如取諸傳說者，則為「傳說畫」，畫戰爭時的情形者，稱為「戰爭畫」。這不過是因爲 Motive 只是歷史的，所以稱為「歷史畫」。其畫因如何地和繪畫的本質相關的事情，像是全然忘卻了的樣子。

又如「風景畫」(Landschaftsmalerei) 也不過是因爲那畫因是風景，所以稱為風景畫。只是依着 Motive 為山，為海，為水等，外物而加以名稱而已。

又如「肖像畫」(Bildmalerei) 也因為是某人的肖像，所以認為肖像畫。但是那肖像，除了肖似某人以外，關於為怎麼取着肖像的 Motive 的時候必須肖似那人的繪畫的本質的問題，卻並未顧問。

照以上所說的看起來，畫因全然是依存於外的物象的，這不過是塞尚以前的思想。這不是一種繪畫上的 Motive，不過是在作畫過程上的模特兒罷了。繪畫的 Motive，至少須不是模特兒。但是繪畫上的畫因 (Motive)，究竟是如何樣的東西呢？

我們要說明這畫因，須追溯到繪畫的本質。繪畫不是照樣描寫目所見的自然。這顯然是機械的事情，不過是天然色寫真的最好的對象罷了。繪畫不外乎畫家的藝術的自我的表現。所以是「可視的」。「可視的」便是爲了看的自身而看的，換言之，便是只能繪畫的地看到的繪畫的「可視性」(Sichtbarkeit)。他絕不是何種外的物象，不過是現在畫家內心的「繪畫的」姿態。

這只能繪畫的地看到的「繪畫的」姿態，稱爲「現實」(das Wirkliche)。(哲學

的地說起來，便是直感，是概念以前的東西。這並非何種抽象的東西，寧可說是抽象以前的「全體」。所以這是在畫家的心上作爲一種全的姿態所直感着的一種「繪畫的東西」。即看到風景的時候，畫家的心上直感到一個全的風景，便成爲「繪畫的」Motive。所以那風景和自然的風景並無物的關係。那風景即使不是眼前看到的，也無不可。又如看到某肖像時，畫家的心上若作爲「繪畫的」直感着，那便是肖像畫的Motive。所以描寫的肖像即使不像那人物，也不成問題。換言之，畫家不過是以風景或肖像來作爲「繪畫的」構成要素。這構成要素便是Motive。並不關係自然的某種物象，這是只能繪畫的地看見的「繪畫的」的姿態。

繪畫上的Motive，是從「繪畫的」出發的，這繪畫的表現的展開，便是現代繪畫的Motive（技法）。在現代繪畫上，不論表現如何的畫，因須先想到畫面。這繪畫面如何地表現的事情，爲Motive的問題。所以是先想到畫面，其次想到表現方法的Motive。即繪畫面的構成的。在繪畫上的Motive，並不是選擇如何的Motive，畫面如何繪畫的。

地表現卻是問題。這繪畫的構成之道，是繪畫的 Motier 之本道。這繪畫的 Motier 的構成稱為構圖。

A 繪畫的 Motier 的構圖

以前的繪畫的構圖，是一種 Motive 的結構，或者是 Motive 的整理。這樣的技法，不是表現的技法，是說明的技法。從這樣的 Motive 的結構或整理的方法所產生的，便是繪畫上的均勢和透視法。

但在現代的繪畫上，不必需要這樣的偽視法 (Trompel l'oeil)。何以故呢？因為純粹的繪畫，既非 Motive 的結構，亦非整理。又非三次面的說明，乃是在二次面上的繪畫的表現。他是依着畫面所具的平面的量的關係和質的關係，線條的曲直的性質和長短的質量，以及由色彩的調子，階調，寒色和暖色，量感和質感的表現，以構成純粹的繪畫面的。莫第利安尼 (Modigliani) 依據線條的曲直的性質和長短的質量，以構成他獨自的繪畫。馬諦斯 (Matisse) 在畫面上追求色彩的階調，佛拉芒克 (Vlaminck) 和路阿

(Romuli) 依寒色暖色來表現強烈的量感和質感。

在這純粹繪畫面的構成中，亦可看出集中的 (In Convergence) 和開放的 (In Divergence) 二種。集中的構圖，是三角形的，安定的，具有構成的強大的力。所以寫實的作家好用集中的構圖。塞尚最是愛好集中的構圖，其有名的「水浴」便是最顯著的例。反之，開放的構圖，是倒角三角形般地不安定的，具有輕快的運動性。所以熱情的浪漫的作家好用開放的構圖。葛樓閣 (Grodó) 的「聖母昇天」便是最好的例，現代的繪畫上也間有採用的。

但是所謂構圖者，不是可以單獨地或獨立地考察的，這是依着畫面的構成要素的色彩和光與影而相互地統一着的。

B 繪畫的 Motif 的 Croquis

在繪畫上的 Croquis (素描) 有時稱爲 Dessin (但所謂 Dessin 者，在現代的造型美術上，是占着對繪畫獨立的一部門，所以我們與其稱爲 Dessin，不如稱爲 Croquis

能明白表示其機能。這是爲了欲得一種藝術形式的繪畫的完成效果，而由光和影作線的研究的技法的意思。

在古時代，用了灰色一色在畫面上作 *Oroquis*。這技法是由拉斐爾 (Raphael) 所定立的。這樣的素描，是以得着繪畫的先行形式的手段爲目的的技法。但現代繪畫上的素描，不是以這樣的手段爲目的的，這在現代不過是未完成的繪畫。換言之，從古代傳統下來的 *Oroquis*，以用單色依照光和影的關係來表現物爲目的，是對繪畫獨立着的。所以繪畫的修學者，只能當作 *Oroquis* 而修得 *Oroquis* 罷了。再具體的說起來，他們所追求的並不是繪畫的效果，只是 *Oroquis* 的效果。但是到了現代，這樣的技法的理論的學說發見出來了。就是：「 \square 」縱如何地縮小，雖接近到無限的「 \circ 」，但是「 \square 」要成爲「 \circ 」，必須越過二種限界。這「 \square 」接近於「 \circ 」的無限小 (Infinitesimal)，恰恰相當於 *Oroquis* 「 \circ 」若假定爲繪畫，則從 *Oroquis* 要得着繪畫的效果，必須越過一種界限 (Fronz)。在數學上論到這 Infinitesimal 的有微分學，同樣，在造型美術上論到這素

描的有素描論。

但在現代繪畫上，*Croquis* 必須是常在繪畫的未完成的狀態中，而修得繪畫本身的效果的。從非繪畫的效果歸納到繪畫的效果，是不合理的話。所以現代的 *Croquis* 不是接近於○的一，卻是○的一種，像是相相於○ \cdot ○ \cdot ○ \cdot 般的東西。換言之，*Croquis* 常是豫想着繪畫的，又可說是到達繪畫的效果的某物。（i 表示複素數）

所以縱使 *Croquis* 具着光和影的關係，或表現線的強弱，但那些完全是把握繪畫的效果的技法。又雖作線的曲直的性質或長短的質量，那可說完全是表現繪畫的量感的技法。在這裏便是爲繪畫的技法的 *Croquis* 的意義。像辟迦索（*Picasso*）所作的黑白的表現般的繪畫，便是根據於這種技法的。

○ 爲繪畫的 *Motif* 的色彩

在舊時代的色彩，完全是作爲說明所描寫的 *Motif* 的方法而用的。不論是威尼斯派的作家，或是荷蘭派的作家，法蘭特兒的作家，其所用的色彩，都不外乎 *Motif* 的

色彩的繪畫的說明。達·文西說：在物質的固有色中混以黑色，可以表現物體的影。這句話對於當時表現影的時候只用一種黑色者，已注意到影也具有物體的色彩，這恰恰和印象派的作家的在影上發現色彩有相通之點。但同時可看出當時的繪畫總是離不了物質的固有色，主張以 Motive 為中心的思惟。對此，倫勃郎 (Rembrandt) 從光的考察，在畫面上用強烈的色彩表現最強的光。這已經比較的不重物體的固有色，而使畫面有捕住統一感的效果了。照美術史家說起來，對於達·文西等十六世紀的繪畫，則倫勃郎等十七世紀的繪畫，較為繪畫的。在色彩上看起來，在取 Motive 上看起來，作為繪畫的效果而表現，和作為繪畫的說明而使用，其間有非常的差別。像前面所說，不是作為繪畫的效果而表現者，在繪畫上是不許可的。

色彩的從寒色擴張到暖色的「色彩組織」決不是說明 Motive 的色彩，色彩（寒色）和色彩（暖色）由相互地反撥又調和，能表現出畫面上的量感。同時由色彩所具的無數的調子，表現質感。我們在中國畫的工筆畫上及日本畫上，看到詳細地說明

一瓣一瓣的花瓣的花，以及畫着模樣的服裝，那些明明是 *Motivo* 之繪畫的說明，而不能發生繪畫的效果。我們無須顧到一瓣一瓣的花瓣，而應表現新鮮美麗的花的全體的質感。也無須說明衣服的花模樣，而應表現有花模樣的衣服的優美，和有光滑的觸覺的質感。同時，也無須依着遠近透視的偽視法，來說明物體的距離，只須依着畫面和畫面的關係，以表現為繪畫的效果的量感。

在繪畫上的色彩，和單獨的色彩，是有區別的。單獨的色彩是事實，從這樣的事實的值，不能引導出畫面上的效果。繪畫上的色彩，具有色彩感覺及色彩感情等關係價值。像康丁斯基 (*Kandinsky*) 所說的一般，色彩具有各色彩特有的精神的響 (*Klang*)。由這色彩的效果以構成的畫面，這不止於各色彩所具的精神內容，以及感覺的效果 (*Value*) 和色彩感情等質的東西，更須依據色彩所具的強弱的度合 (*Intensität*)，畫面上的「色彩面」(*Farbflächen*) 的量的關係，色彩的對照和色彩的補色關係等來構成的。能表現這繪畫的效果者，便獲得繪畫的技法的生命。這樣看來，因為是要獲得繪畫

的效果而表現的技法，所以沒有說明 Motive 的必要。

這樣的畫面構成的表現的 Motier，才可說是繪畫的 Motier（技法）

四 現代繪畫的 Matiere

和繪畫上的 Motier 同樣，Matiere 在古時代也是爲了 Motive（畫因）的繪畫的說明而使用的。繪畫，不是從繪畫的效果上去探求，不過爲了說明 Motive 而探求其固有色彩罷了。所以從嚴密的意義上說起來，牠不是色彩，而是色。換言之，是作爲事實價值的色，不是在繪畫上作爲關係價值的色彩。所以我們應當脫離了原始的色彩而到繪畫的色彩。又其表現的生地，在壁畫時代差不多作爲建築的附屬物，不過具有裝飾壁面的使命而已。同時畫具也沒有現在般的流動性，所以只能止於素朴的表現。這不僅在表現技巧的素朴，因了材料（Matiere）的制約的地方也很多。從這一點看來，像許多美術史學般的，從表現的 Motive 的形和表現技巧上來評價作品，想起來不大十分妥當。爲

甚麼原故？縱然表現技巧十分素朴，及描寫的形象是抽象的，卻不能就斷定那時代的作家的技巧是素朴的，頭腦是單純的。因為當時沒有像現在般的有自由的流動性的 *Maniere*，若是當時有了這樣的 *Maniere*，那麼能表現完全不同的作品出來也未可知吧。因此，我們痛切地感到從 *Maniere* 的知識來考察時代的作品之必要。

許多批評家說，像現代繪畫那樣地對於 *Maniere* 的無關心的，再沒有了。即如 G. Vibert 說：「我們只要一度走到羅佛美術館去看看，這樣的情形就可以十分地知道了。在十五世紀的繪畫上的色彩，較之十六世紀的光輝得多，其材料亦較為堅固。尤其是接近到現代，繪畫漸次起了障礙。」不消說，這樣的知識也是對於 *Maniere* 的研究的一種。但這是繪畫以外的問題。為甚麼原故呢？因為古時代的顏料 (*Maniere colorant*) 以礦物製者為主。其後因為色彩的種類增加及要求着大量的，使用植物和動物性的東西來精製了。同時，在古時代，畫家便是顏料的製造者和發見者，但到了現代，畫家和製造家全然是分工的了。所以現代的畫家，再要用自己的手來製造顏料，是不可能的事了。作家對

於此等 *Matiere* 不過加以細心的注意和研究其混合法而已。所以繪畫上的 *Matiere* 若僅是這一點事情，那差不多是不成問題的。

但現代繪畫上的 *Matiere* 和那個是不同的。顏料若不過是塗彩 *Motive* 的固有色的，則在畫家 *Matiere* 差不多不足取的了。不論是油畫顏料或水彩畫顏料，都不成何等的問題。花只要塗着紅色就好。葉只要塗着綠色就好，但在繪畫上，這樣的說明並無何等的意義。花不是因為紅的原故才要求着紅的顏料，不過是因為要表現新鮮生動的花，才使用顏料，爲了要獲得畫面的效果，才選擇紅色。若在描寫一束花的繪畫上，因爲花是紅的原故所要求着紅的顏料，那麼畫面塗了全體一種的紅色就可以了。但在繪畫上，由這樣的說明表現不出何等繪畫的效果。嚴密地說，一束花的光線，是千變萬化的，不是同一的。而且即使同一的赤色，依着這千變萬化的光線的作用，沒有現出一種同一的赤色的道理。在那兒可以看出無限的赤的階調 (*Stufenang*)。同時爲了使其有繪畫的效果，須在畫面上作調子的變化 (*Modulation*)。換言之，即使在事實上的東西，

若在繪畫上沒有效果，就應當使其消卻。這並非不忠實於事實，是忠實於繪畫，因了那消卻而使其他必要的東西賦以效果。這便是所謂「單純化」。由這樣的調子的變化和色彩的階調，在畫面上便能表現出量感，而在繪畫上的 *Matiere*，其更重要的事情，是質感的把握和實在感的表現。

現在比方畫紅的花，即使如何地塗以紅色，若是畫成像紅紙般的乾燥，那不過是紙細工的花了。或倘過於光滑，便像蠟製的花了。但真的花須是滋潤的新鮮生動的花。表現這種有水分的新鮮生動的花，是繪畫的主要問題。若是這樣地在繪畫上表現着質感，便能從一種全體的關係上效果的地統一着畫面的全體。在這裏，繪畫的 *Matiere*，便不是 *Motive* 的說明而完全成爲表現的 *Matiere*。所以，不能因爲他多用色彩的原故便稱他爲色彩家 (*Coloriste*)，必須是效果的地表現色彩者，才得稱爲色彩家。也不能因爲他多使用光線的原故便稱他爲光的畫家，必須是爲了表現繪畫的效果而採擇光線者，我們才得稱他爲光的畫家。而繪畫的 *Matiere*，必須根據這畫面的效果。所以，我們可以說，

像現代的繪畫那樣關心於 *Matiere* 者是很少吧。

A 爲繪畫的 *Matiere* 的畫具

像前面說過的，顏料若是只止於赤或青等的事實的關係，那麼即使使用數十色的畫家的作品，也許沒有甚麼差異。但是繪畫上的繪具，和有關係的繪畫的 *Matiere* 相結合着的。即使同是用了赤的顏料，而因爲表現的 *Matiere* 的不同，便生出完全懸異的繪畫的效果。例如同是使用赤色，用刷筆或用圓筆來表現的時候，或是用調色刀堅固地表現的時候，因了描寫面的光滑或粗糙，繪畫的效果便完全不同了。

更有爲要獲得繪畫的效果，在繪畫上也有使用其他物質 *Matiere* 的。例此僻迦索 (*Picasso*) 和勃拉克 (*Braque*) 在顏料中混以砂或木屑等，我們在勃拉克的靜物畫上，可以看出這種的效果。又某畫家爲要表現混凝土的壁面，在顏料中混着水門汀以得堅實的效果。

這是在一種 *Matiere* 中混以他種 *Matiere* 的，此外也有依作爲下地的繪具和繪

在上面的繪具，以獲得特殊的 *Mattiere* 的。也有一次二次粗塗着不同色彩的顏料，再剝除之，重新在那上面用顏料的。也有人在乾的下地上畫着色彩，再用尖的東西在其上劃線，使那些線中現出下地的 *Mattiere* 來。也有在這種線的凹處，充以別的美的顏料，以表現彫刻的效果的。

這樣地，繪具和繪畫的技法相結合，可以表現出種種繪畫的效果。但這些若不以完全繪畫的表現為本，就有陷於工藝美術的危險。

B 為繪畫的 *Mattiere* 的生地

當古時代，用着所謂壁畫的特殊的 *Mattiere*。但近世以來，丹配拉 (*Tempera*) 和油畫都是在板上塗着下地以作為生地 (*la Support*)。其後才用自由而輕便的麻布。現在我們的所謂生地，意思不過是指畫布的生地的粗細而已。

但當作為事實的價值的 *Mattiere* 時，這生地亦須在繪畫的效果上着想。僻迦索應用奇妙的下地的效果，因而其生地有繪畫的生氣。這樣的生地，許多的作家都在注目着，

考究着。如何地使生地具有繪畫的效果，是他們所注意的問題。而這樣的 *Matiere*，不是單獨的，是和 *Metier* 密切地接合着的。所以現代的繪畫，是在企圖着使 *Matiere* 還元到繪畫的效果。

這樣看來，不論繪畫的 *Metier* 或 *Matiere*，應該都能表現繪畫的效果。在繪畫上的 *Realisation* 的方法，便是 *Metier* 和 *Matiere*。

五 現代繪畫的構圖論

一 現代繪畫與構圖的位置

我們因了反省二十世紀的繪畫史，不難想像到繪畫經過如何的路程，如何地繼續進行着。爲甚麼原故？因爲印象派以後的繪畫，如實地表示着如何真實地向繪畫的本質募進。「後期印象派」由依存於感覺的視覺的繪畫覺醒，不斷地向「自我」精神的思索前進。好像近世哲學從笛卡爾的「我思想，所以有我」出發一般，二十世紀的繪畫，是從「我表現，所以有我」出發的。換言之，不是像十九世紀的畫家般的「描寫自然」而應是「表現自我」的。塞尚是本着這精神不斷地工作着。谷訶（Van Gogh）描寫這自我的太陽。高更（Gauguin）到泰依提島去探求自我的王國。這些畫家的偉大的努力，糾正了繪畫爲（由視覺把握而）描寫自然的錯誤，使我們的繪畫，完全爲畫家獨自的藝

術的自我的表現。所以，至少探求純粹繪畫的人們，應當是從這自覺出發的。

這後期印象派的作家的努力的偉大，固然是不待言了，但還沒有達到明示藝術的自我表現的境地。於是有解釋這不明點的許多突進的作家出現了。那便是所謂「野獸之羣」的幾個畫家的集合。他們的主張，繪畫不是追求宗教的，亦非追求倫理的，繪畫始終都應當向追求着「繪畫的」而前進。所以照他們的野獸主義的主張，與其「表現什麼」，寧以「如何地表現」這方面為重要。這樣的思想雖是相當的大膽，但在以畫家的手法為中心的意義上，留着值得注目的功績。故繪畫受了野獸主義的洗禮，其繪畫的傾向十分豐富了。這傾向的最極端的畫家之羣，便是立體派。那些畫家，在探求着如何充分繪畫的地表現繪畫，便捨去了依存於外形的自然形式，形式應當為形式而探求。他們不論在那裏都在探求「如何地表現」的問題。和這相前後，有從「表現什麼」之前的問題出發的猛烈的畫家出現，那便是所謂 *Dadaism*（大大主義）的一羣，他們旁若無人地表現一切的醜惡。但是經過了這狂嵐般的一派，繪畫並不傷其純粹性，卻是因此捨

去了倫理的一切和道德的一切，完全淨化爲「繪畫的」了。接着出現了超現實派（le Surrealisme），取了那「大大主義」的猛惡性，加以「如何地表現」的思索，進而探求着一種新的繪畫。但是我們生在現代的作家，還是不能滿足於僅乎這樣的經過，只是在探求「純粹繪畫的」的思惟上，不怠地努力着。換言之，我們的繪畫，應是純粹地繪畫的去表現「繪畫的」。那就是在追求繪畫的表現的野獸主義上，加上以「繪畫的」爲對象的一種新的要素，而進於所謂「新野獸派」（le Noveau Fauvisme）的可喜的傾向。我們看到這二十世紀的繪畫之跡，可以無疑地想像牠是向「純粹繪畫」（Pure）發展的過程。

我們由以上的思惟，可知「純粹繪畫」不是從 Motive（畫因）而應從畫面出發的。換言之，純正的作家，不單在描寫外物，是在表現作者內面的感動的。故在作家必須先有「畫面（Surface）」這就是說：爲着要表現作家的感動，應以畫面爲先着。在純粹繪畫

上，畫因甚樣，是不成問題的，怎樣表現那畫因，卻是問題。換言之，在那畫面上所表現的，或是風景，或是人物，或是靜物，都不成問題，那風景人物及靜物，怎樣地構成畫面，乃是問題。這是現代作畫之最初的出發。

在柯爾培 (Courbet) 一派的客觀的自然主義，「照樣描寫自然所有的形態」是他們重要問題，換一句話說，「自然的地」描寫自然所具的「自然性」(Naturalität) 爲其本旨。所以在這樣的態度上，作家最先有了「自然」(Natur)，其次纔着想到描寫的畫面。作家不過是一個忠實地描寫那原型的自然的行爲者而已。

但是印象派的作家與此相反，不去描寫「自然的本態」，而盡力自然地老實地表現「眼所看見的自然」。所以這種思想，比較起柯爾培，帶了幾分主觀的色彩，但以自然的形態爲對象的一點仍是共通的。因此我們可說這是主觀的自然主義。即在這思想上，並非描寫自然所有的「自然性」，是以「自然的地」表現映在眼中的自然性爲主眼。所以在這種態度上，最初就着想到作家的「視覺性」，其次纔想到畫面。比較起前者的

客觀的自然主義來，雖然變化「自然」爲「視覺性」，但對於畫面同是作爲第二義的。但在純粹繪畫時，不論表現如何樣的 *Motive*，最先便須着想到畫面。卽繪畫面如何地去表現乃爲問題。所以畫面是第一豫想着的，其次便着想到那表現方法卽繪畫面的構成方法。而且選擇如何的 *Motive*，不過是其次所想到的不重要的問題。進於這「繪畫的構成之道」，纔是現代繪畫的本道。這種「繪畫面的構成」我們稱爲「構圖」。

繪畫當沒有取純粹構成的傾向以前，在繪畫上的構圖，是當作一種「結構法」的，或者當作一種「整理」。卽依着選擇如何的 *Motive*，去計劃那物象的「結構法」。那結構了的 *Motive*，在畫上如何地「整理」，是他們所注意的。從這「整理」之必要所生出來的，是「均勢」和「透視法」。但是真的繪畫面的構成，不是對象物的結構，也不是 *Motive* 的整理，那應是純粹的繪畫面的構成。

純粹的繪畫面的構成是怎樣的意思呢？這必須當作問題而說明，所謂繪畫，不消說是根據「可視性」的。但是所謂「可視性」，在繪畫那樣特殊的藝術部門上，其「可視

性」亦必然是特殊的。我們指此稱爲「繪畫的」(das Malerische)。這比之於其他的造型藝術，是根據於二次面(Zwerdimmensionen)的。所以牠沒有借用由透視法或立體描寫說明第三次面的「僞視法」(Trompel'oeil)的必要。就是說：繪畫應該在繪畫的本來二次面上，依了平面所具的量的關係和色的關係，依了線條的性質和質量，及由色彩之階調的量和質感的表現，而構成純粹的繪畫面。且在這樣的繪畫面上，須表現那可視性之本原的光的感覺，即依據明暗的關係的調子的階調。因了這些純粹繪畫的要素的綜合的統一，便能給畫面上以一種「繪畫的運動」。這繪畫的運動，是繪畫的生命，也可說是繪畫上的構圖的使命。

在繪畫上覺悟了構成的方法的人，便是保爾·塞尚(Paul Cézanne)。塞尚爲着要求畫面之綜合的統一，纔研究單純化的構圖。依着單純化的畫面的統一法，和塞尚好用的「集中的構圖」，可說同是純粹繪畫的特色。由塞尚說起來，在畫面上的「效果」便是使畫面構成統一，集中的意思，應當在主要的一點上制作繪畫。從這樣的思惟出發的

他的畫面上，求得了對於全畫面的統一。塞尚稱這爲畫面上的「主點」。依着這「主點」，他企圖着集中的畫面之統一。塞尚的畫面構成上的主要的契機，是繪畫的「面」的把握。這不單是平面的面，乃是以體積（volume）的效果爲主的面。塞尚因了那面的表現而把握着物質感，故重視物體之面的研究。依「畫面」和畫面的關係，統一着表現價值的全畫面。由這樣的面與面的結合所表現出來的物體感及其立體性，塞尚稱爲繪畫的「現實化」（realisation）。

塞尚爲着追求這樣的畫面之綜合的統一，由面與面的結合及面與面的關係，而發現了物體的「現實化」。故其結果，對象物爲了畫面之構成的統一，而離開幾分客觀的形似。換言之，那是用了客觀的原形的「變形」而構成統一畫面的。所以這在繪畫上稱爲「變形」（deformation）。由塞尚說起來，最初完全是依從 Model，正確地作精密的寫生，考慮着比例的關係，於是纔提起深思熟慮的筆，其後以色彩感的強調和裝飾的意味以誘導形式，提高色彩的調子，於是畫家的努力，便漸次脫離了對象。最初依從着 Model，

漸次脫離了模特兒的不純粹，而更深地投入於繪畫之中。這樣，便能使畫面漸漸抽象化，單純化了。

但是在塞尚這單純化之中，還能看出幾分透視法的面影。全然捨卻了這透視法的思惟而從那「變形」出發的，便是所謂立體派的運動。從這意義上，立體派可說是由構圖而企求「畫面的構成」的一種極端的例。關於此種構圖的細論，當在以後詳述。我們看了現代的繪畫的在構圖上追求那構成的主位的傾向，便可知在繪畫上構圖的位置如何重要了。

繪畫，是在一個繪畫面上構成獨自的世界。支配這獨自的繪畫面的構成的，就在構圖。就像統治一國必須那國的法律一般，爲着要支配一個繪畫的世界，必須思考繪畫的法則（構圖）。有時人們說藝術不要法則，繪畫不必理論。但是要感得不依理論的繪畫的真髓，應先熟知繪畫的法則。由完全地了解之後，再從那束縛中脫卻出來的時候，才能由真的理論和正當的法則中作出獨自的構圖。這裏便具有真的繪畫的生命。

繪畫上的構圖，是像肉體一般的。那構成要素的線條，便是骨格，色彩便是筋肉。而且有了這健全的肉體，纔有健全的繪畫的精神。所以我們要從那構成要素的「線條」和「色彩」兩方面，展開其詳細的考察如下。

〇一 論線條

我們現在須得再回到繪畫的對象的問題上說一說。提起繪畫的對象，或者有人以為便是 *Motive*。即在繪畫上所描寫的，若有對象，必定那描寫的 *Motive* 為對象。但是我們依據上述，在繪畫上所描寫的應當是「繪畫的」。那並不是所描寫的物象，只是繪畫的地表現出的「繪畫的」的東西。換言之，所描寫者，並非想藉繪畫以說明肖像。誰的肖像不是繪畫的對象，「繪畫的」纔是對象。畫家不過是取了某人的肖像作為 *Motive* 以表現「繪畫的」而已。不過是為着要構成「繪畫的」，畫家才以風景作為 *Motive*。所以繪畫的對象，並非 *Motive* 而為「繪畫的」。

這樣看來，在繪畫上的線條，不是說明那 Motive 的，是始終應爲「繪畫的」構成上所有的。所以即使選擇怎樣的 Motive，凡說明 Motive 的線條，完全不是繪畫的。「繪畫的」雖是借了種種的 Motive 而表現，但表象那 Motive 的一切的線條，必須是繪畫的。卽和色彩在繪畫上的位置同樣，線條亦是可視的表現。繪畫若是依可視的而展開的，則線條亦是一種可視的線條。可視的線條，是爲了看的自身而描寫的線條，它不是說明的，是表現的。這可說只是作爲繪畫的去表現「繪畫的」之線的構成。所以倘若在繪畫上的構圖作爲「繪畫的論理學」，那麼線條可說是論理學上的「命題」。又構圖若譬爲建築的構造，那麼線條便是樑棟。又如拿音樂來比喻，作曲等於一種構圖，表象那 Motive 的 Melody 可比爲一種線條，Harmony 等於那色彩，卽構成平面者爲色彩。在繪畫上一切的面，必須依這色彩而安置。許多色彩面的相關係的地方，便有線條。色彩若作爲面時，那面和面的關係便是線。（若幾何學的地說起來，面和面相交便成線。但是這種線是不能構成何等繪畫的。）對此，在繪畫上的線條，必是構成「繪畫的」之要素。

所以「繪畫的」是與色彩相對立，而由線條的性質構成種種不同的繪畫，那線條垂直的地方，就賦與莊嚴的健實的性質，水平的地方，就有安靜的抒情性，曲線，渦卷，波線等，都具有活動的性質。作為構成這「繪畫的」的要素的線條，常常不是模倣物象或為說明的，只是繪畫的地表現「繪畫的」的骨子。像構成論理學的命題一般，依那命題的性質而異其結論。線條的繪畫，有古典的或流動的，都依據了線條的性質而分別。線條始終必須是構成及表現「繪畫的」的要素。

A 線條感覺

在繪畫上的線條，是和一種骨格相等的。那線條有着面和深時，我們在那裏就可發現形式。倘若人體沒有骨格，就不能夠站立和步行了。在繪畫上若沒有線條，所謂繪畫也不能統一而形成了。

繪畫上的所謂線條，和幾何學上的所謂線條不同。為什麼原故？因為在幾何學上線和線相交為點，面與面相交為線，那點、線、面完全是沒有量的。再詳細一點說，那是沒有何

等空間性的。但是繪畫上的線條，有着空間的方向，含有空間的性質。換言之，那是具體的地作爲形成空間性的根本要素的。即繪畫是從這空間出發的。單說空間的時候，就被視爲一種直觀形式。但在繪畫般的以具體的形象爲對象的，其所謂空間，可以說是一種形式。更具體的說起來，繪畫是應從「畫面」出發的。

構成這畫面的骨格是「線條」，依根本要素的線條而生出來的空間形式，便是繪畫的形式。而且繪畫上的線條，和沒有質量的幾何學上的線條不同，所以線條結局和形式合致。即在四角的畫面上，看到取對角線方向的斜線，那明顯地是區劃四角形爲兩個三角形。換言之，線猶似指示那空間的方向的標幟。

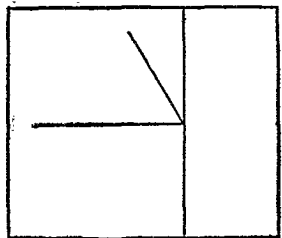
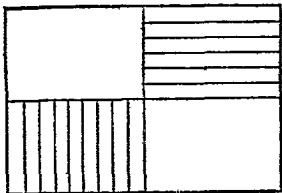
(1) 線條之中，最簡單的是直線。這直線也因了位置和方向而現出不同的形式感情。直線在空間取縱的位置的時候，稱爲垂直線。那可以使人想像到人類直立着的形狀。這垂直線所具有的最根本的形式感情，是「堅實性」。那是健康的、穩重而靜止的，有完全安定的感覺。在我們感到樹幹立着時的感情中，這垂直線多數集着，成爲一種集團的

時候，其效果便顯著地增加強度。我們由杉樹林受到的壓迫人般的莊嚴的感覺，就是因為這堅實性的增大的原故。希臘建築的柱的效果，也是如此。在現代繪畫上要引例時，裴（Deby）的「西西里風景」上所看到的垂直線的柱列，就是捉住了這效果的。

和垂直線恰成直角的線，便是「水平線」。那是人的平伏着的形狀，使人想像到物的橫臥。所以水平線能表示物的靜止着的感情的「安定性」。這從小部分成爲大部分的時候，更顯出強的效果。例如我們走到大湖的岸旁，又眼前看到大海原的時候所感到的，便有一種靜的安定性。馬奈（Manet）的「海」及僻迦索（Picasso）的「風景」是巧妙地應用這水平線的。

這樣，在兩種直線之中，取着縱的方向時表示堅實性，而爲活動的；在橫的時候表示安定性，而有靜止的感情。今以一種風景爲例，那樹木顯然是活動的，能給畫面以堅實性。而生長樹木的綠的草原，給畫面以安定性，同時作成靜止的基礎。一切的空間，應看做從這兩種的根本形式出發的。即如現在我們描寫一株樹木，若沒有支持樹木的水平線，那

一種「深的作用。」即如一株樹木之旁畫以斜影，就有立體的感覺。



就無從生出那垂直線了。而且在這垂直線和水平線之間若引一條斜線，便成爲樹木的影，而使畫面深遠起來。

斜線是傾斜垂直線的頭於左右方面而成的，故表示一種「不安定性。」但若置於垂直和水平二線的中間，那就有

在像繪畫的空間藝術中，原來是由這三種線條而決定那空間性的。即依垂直線和水平線而決定平面，而第三種的斜線是決定「深度。」所以這三種線條，在繪畫上成爲形式感情的中心，且依着各時代而完成其使命。垂直線是區劃左右的空間的，水平線是區劃前後之空間的，還有斜線是給空間以透視的深度的。

這斜線雖有一種不安定的感覺，但那不安定中卻有一些移動的感覺，因此對於垂

直線的堅實，水平線的安定，使人起奔放大膽之感。只要使垂直線的上方稍曲，這垂直線的堅實性就會比較地柔軟，而顯出一種不同的形式感情。那是具有被物壓迫般的屈從性，同時也可感到謙讓性。

在斜線中，顯然使人感到一種不安定。但斜線和反對的斜線結合的時候，就生出全新的形式來，那便是所謂「楔形線」。即先前在這線上感到的不安定，因其反對的線而支持着，而有着移動到其他方向的性質。這就像人的步行運動的樣子，成爲一種移動，使人起活動的感覺。

(2) 在上面我們以研究直線的變化的形式爲主，但是我們現在不可忘卻另一種和這對立而作爲線條的基本形式的曲線。若直線爲男性的，那麼曲線是女性的了。又直線若爲堅固而淡泊的，那麼曲線是柔軟而忍耐的。曲線完結了便成爲一個圓，使人起圓滿完成的感覺，但若向外方活動時，那兒便開始「遠心的運動」，那是指自我向外擴張的對他的關係。向內方活動時，便作着求心的運動，那就表示從外方向自我歸來的反省

的運動。這運動若不行於同一平面，而移動於他面時，那兒便生出「螺旋」有活動的及移動的感覺，那可說是表示物體的運動及時間上的感覺性的。

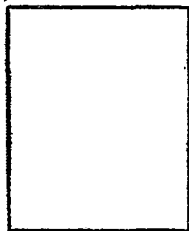
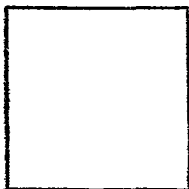
我們在繪畫的 *Motivo* 中那最多被用的人體的表現上，可以看出那曲線的種種的變化，差不多全體都是依着圓及曲線的柔軟的線條而表現的。這樣溫柔的感覺的表現，具有強的彈力，而成爲塊。要使這樣的塊充實於一個空間的面中，而使之堅實，我們必需要直線。例如看到莫迭里安尼 (*Modigliani*) 的一張肖像畫，對於那柔類的曲線和嬌媚的半圓形的彈力性，可以看出鼻和首的銳的直線。即曲線和直線，成爲質的對立。依據這樣的基本的線條，繪畫便得到了骨骼，這些線條所有的形式感情，其次便因了色彩而加以皮肉。

B 形式感情

前面曾經說過，不論怎樣的形式，其根本，都是從直線和曲線的質的對立而成的。那直線和曲線等，也都伴着各種不同的感情。同樣，依那線條而規定着的空間形式，亦現出

各各不同的形式感情來。就像康丁斯基(Kandinsky)所說的一般，三角形，有着和圓形不同的形式感情，圓形也有着和四角形不同的形式感情。圓形，三角形，四角形，包含着各自特有的感情，自不待言。然而使這等形式感情變化的最根本的要素，可以說是在那形式上的比例。這便是一種空間的量的對立。

現在就完全同樣的四角形而說，若其各邊相等，便現出正方形，若其一方較長，便成「矩形」。正方形有堅實的感覺，而在矩形則感到着落的平面。這矩形又因了其長邊的程度，生出種種的形式來。繪畫上用矩形者最多，依其邊長之程度，而有所謂「風景型」



(Paysage)「人物型」(Figure)「海面型」

(Marine) 那樣的形式。其最快適的形式，

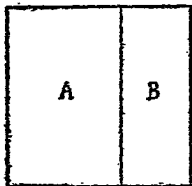
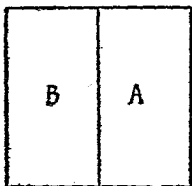
便是從古昔就發現了的「黃金分切」。反之，各邊的長不等的時候，那四角形便成爲梯形，這樣，可知空間形式不同，其形式感情

也就不同了。

我們試以四角形爲一例，而考察其比例。爲甚麼用四角形因爲畫面的邊的比例雖有許多種類，但是以四角形爲主的。

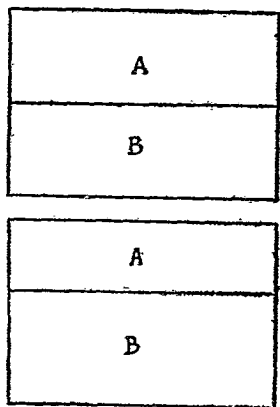
(1) 依據線的空間的比例

這裏也有兩種，其線若是垂直線，由其中一根垂直線把四角形劃分爲二部。那兩部空間，若是均等的，我們稱這爲「均勢」(Symmetrie)，若是不均等的，稱爲「不均勢」(Asymmetrie)。均等的時候，A與B的空間，保持靜止的狀態，但若不均等時，A與B便顯示活動的關係。即如A強的時候，便有壓迫弱小的B的傾向，更有時強的A爲着吸引



B而相互間現出活動的運動。

其次，這直線若爲水平線時，也可以看出和這同樣的比例。畫面依水平線區別時，我們指A的部分稱爲「背景」(Hintergrund)，指B的



宗教的感情。如寫實的柯爾培 (Cornubet) 的海景可作前者的例。西凡納 (Clavanne) 是後者的例。

(2) 根據量的空間的比例

根據量，也可以看出空間的比例，這也是關係於空間的位置而來的，而依着量的比例，可以成爲輕快或鈍重。所謂加以輕快，便是使「」方次第成爲不安定，使人豫想到一種「旋回」(das Drehen) 和「轉回」(das Kreisen)。這不只是從形式的大小看出來的，

部分稱爲「前景」(Vordergrund)，這 A 與 B 的關係有大小時，就生出前述般的活動的關係。這水平線的時候的形式感情，因爲上輕下重則安定，故輕的部分愈佔着大的空間，愈感到輕快。換言之，B 的部分比較 A 的部分小，畫面便感到輕快。反之，那麼畫面便增加重苦的

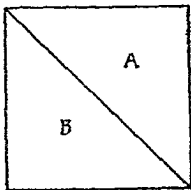
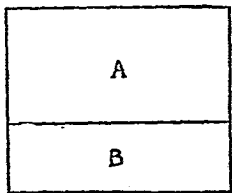
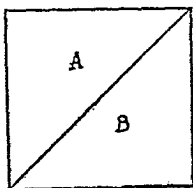
也須由色彩的量變化着。現在我們由四角形上的對角線，看那所分開的兩個空間 A B

時，B 是安定的而 A 是不安定的。而加量於 B 時則安定，加量於 A 時則畫面開始轉回。即 A B 具有活動的關係。

因此古代的繪畫，視這種比例為根本的要件，即以保持正的比例為最必要之事。因此，所謂「均勢」便成為根本的法則。希臘主義 (Hellenism) 的繪畫，完全是依據這法則的。

我們對於這比例，在其均等的時候，就說

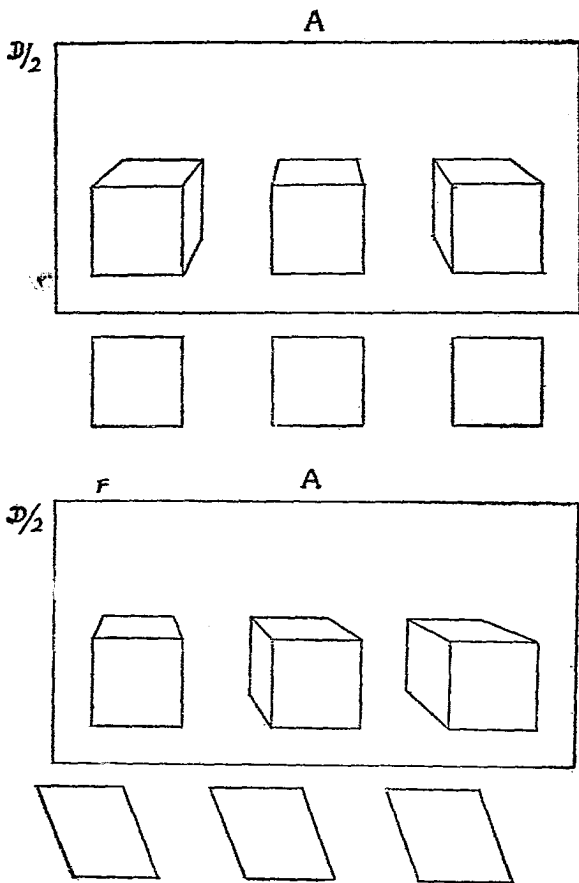
這比例美好，又可稱為「均勢」。反之，那比例壞的，沒有均勢的，是在要求着作為一種「對比」(Kontrast) 的樣子。即對於大的則



為小的，對於強的則為弱的，對於堅的則為柔的，對於明的則為暗的等便是。在空間形式上，這「對比」亦被視為重要。何以故均勢的東西，那物與物之間，不生何等關係的活動。

但右置於對比的關係的場合，那物與物之間，結着相互的活動關係。輕者常出於重者之上，弱者常被強者所吸引。這樣，在畫面上就生出一種流動，成爲一種運動。而活動着，又在畫面上生出有特色的調子，抑揚和節奏。這對比愈強，那畫面便具有律動的，生氣勃勃的活動。

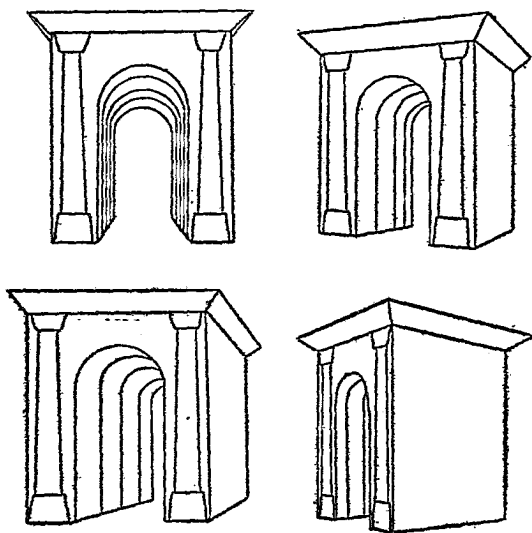
均勢的比例，得因了力的平均而收靜止的效果，但在對比時，常留着動的效果。爲着要得到某一種量的效果，而增強那一定量的形式感情，那是由量的不同的空間使之對比而求得的。由空間的大小去求的時候，我們在這裏可以看出空間的節奏。又從色彩的變化去求的時候，我們在這裏可以看出色彩的節奏。又從光覺的變調去求的時候，我們在這裏可以看出光覺的節奏。這就是空間之時間化的現象。指這空間的色調的變化稱爲 *Modulation der Farbe*，指光覺的節奏和空間的節奏的變化，一般地稱爲 *Modulation*。而指給這樣的變化的對比的現象，稱爲 *Graduierung*。在色彩上的 *Graduierung*，就是色彩圈 (*Farbtonkreis*) 的色彩，向着圈的中心的灰色飽和着，依其飽和度而言的



階程。又光覺的節奏，便是指從明到暗的階程而言的。

我們的形式感情，僅由垂直線和水平線而決定的平面，是不能安定的。更須在這樣的平面上，加以深進去的第三面，方可捉住立體的感覺。在建築和雕刻上，是直接地做着第三面的表現的；但在像繪畫的平面上，這第三面不過是一種空間的暗示。從這要求而產生的，便是「透視法」(Perspektive)。這「透視法的發見」費了相當長久的世紀。那最顯著的使命，可說是由於Elondors的畫家的。這「透視性」在當時的繪畫上，被視為最重要的，但和構圖應有區別。

在古時代的繪畫，物是依那形象的面而現出的。因此，物的形和大小雖能描寫出來，但不能十分地表現那物的量。以量的表現而言，透視法的發現，可說是投以一種光明。物形所具的大小，依那「深」的把握得捉住量感。物體則取了比例於形的量，比例於面的陰影。這透視法，也依比例上的均勢和由視點的物的對比，而企圖着種種的研究。和科學繪畫上透視法的發達，和科學的知識的愛好一同成了很重要的事情，於是就和構圖混



同，被視為繪畫的骨子了。但把透視法和繪畫上的構圖同一看待，不是正當的見解。這樣的偏見，以十九世紀的科學時代

為界，以後便次第純化了。塞尚便是那先覺者，而那最著名的實行者，便是馬諦斯。馬諦斯勇敢地破壞了一切對象的中軸，只立意表現「造型的特性」(Le caractère Plastique)。其結果，由畫面與畫面的關係，發見了代替透視法的東西。但是那在傳統者的眼裏，會感到一種不安。所以有人說這是「近代的不安」(Inquiétude

Moderno)這樣的破壞「透視法」的偏見，可說真真地導入於繪畫的構成之路了。

在「透視法」中也有不取均勢的文藝復興以前的繪畫，透視法大都是均勢中正的；但是透視法的研究進步之後，不取均勢的透視法也很多地被用了。達·文西(Laonardo da Vinci)的「最後的晚餐」背後的正面，用着均勢的透視法，而在丁陀樓陀(Tintoretto)的「晚餐」上，則試用避去均勢的透視法了。在透視法上，取均勢的時候感到靜止，若不均勢時，便似乎感到漸次活動的樣子。透視法顯然和構圖相異，但作為正當的構圖發現的過程，透視法是可以滿足「造型的感覺」的。

現代的純粹的繪畫，不惜地把透視法破壞了；但其功績多數是馬諦斯所負的。又如立體派的作家，極度地排除透視法，也是很可注目的。

三 色彩論

我們研究繪畫的本質，要從線條的研究，再歸到根本問題的繪畫上了。我們應當說，

不論什麼繪畫，第一便須具有色彩。即繪畫是以色彩爲要素而構成着的。這樣說來，或者有人要反問說，圖畫（尤其是墨畫）不是沒有色彩的麼？我們幸而知道有墨分五彩之說。這就是說，優秀的墨畫，其最單純的線與形上，也具有色彩的。在巧妙的線上，而不能見得色彩的人，那是不足與言繪畫的。

但在繪畫的精神沒有明確的時代，繪畫必須依存於所描寫的模特兒的「固有色」(Lokalfarbe)。畫橙子必只用橙色，畫樹葉必須用綠色。換言之，他們只是拘泥於畫那模特兒的色彩而已。就是偉大的畫家達·文西，也主張要描寫物體的色彩。他說描寫陰影，可在固有色中混以黑色。

但是，因了經過十九世紀的科學的教養的偉大畫家的努力，就從用眼看自然而描寫的方法上完全脫離，而達到繪畫是畫家的「繪畫的自我之表現。」同時，色彩上也起了大的變化。若繪畫爲可視的表現，依可視性的展開的「繪畫的表現」，則描寫的色彩應是可視的色彩。所謂「可視的色彩」者，是爲了看的自身而描寫的色彩，非物象的色

彩的再現。換言之，應是只作為繪畫的去塗刷「繪畫的」的色彩。所以，色彩又應作為一種為「繪畫的」的 Motive 以構成繪畫。即前述的「畫因」若視作「繪畫的」的一種形態，則色彩可視作「繪畫的」的一種形態的面的擴大。在繪畫上的面的擴大，必須依某種色彩而定奪。康丁斯基 (Kandinsky) 視色彩的 Motive 只作為面的擴大和心理的作用之象徵，便捨去了作為畫因的繪畫的形態和方法，而達到了一種色彩音樂般的境地。

但是這色彩不是無形象的，和某種幾何學的形式相結合，因了平面的作用而企圖着構成繪畫的，便是 Malwitsch 的 Suprematismus 了。

但是這等繪畫，把色彩視為全然獨自的 Motive，把色彩視為唯一的要素，因而達到了種種的極端的地步。但是我們以色彩為一種繪畫的構成要素，決不是和視作唯一的構成要素同樣的。繪畫始終是依着繪畫的各種構成要素而支持的。畫家為着要將直感着的完全的 Motive 構成為一種繪畫的，便以色彩作為不能缺少的一種要素，我們

只是繪畫的地追求色彩。所以，「畫因」若爲一種「繪畫的」的形態，則色彩應爲塗刷平面的質。這兩種應當是在物的（作爲繪畫的）「量」和「質」的關係上所看見的東西。繪畫這樣地自由求得色彩，故能因此色彩而構成其「繪畫的」。

A 色彩感覺

在繪畫上爲構成要素的色彩的位置，可說是絕對的。我們依着具有這特殊色彩的物質，可以從「素描」中區別出繪畫獨自的世界。但是繪畫上的色彩，應當和單是物象所具的色彩有區別。物象的色彩是物的屬性，在那裏不能感到特殊的色彩感覺。但在繪畫上的色彩，是從色彩的純粹感覺出發的特殊的世界。換言之，不是物象所具的色彩，應是一種色彩感覺的純粹的表現。所以，物質的色彩，應該和繪畫上的物的色彩有區別。從這意味，像 Bruecke 所說：「繪畫不可有任何種色彩」，也有道理。但這是主張繪畫的純粹的色彩，而排除物體的色彩的意思。對於用了許多的顏料，作爲繪畫的色彩的人，這 Bruecke 的話，也可說是正當的。即因用了許多色彩塗抹畫面，其色彩都不是在繪畫上

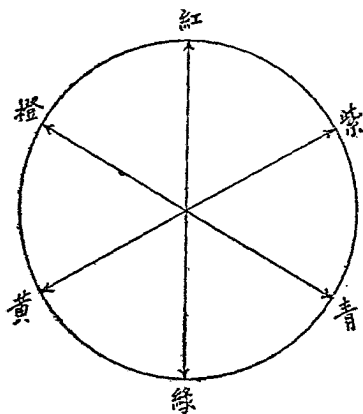
的色彩。這樣的色彩消卻了，才有真的繪畫的色彩出現。所以繪畫上的色彩，是和作家的個性密接地結合着的，是和作家的心弦共鳴的。這特殊的色彩，正可說是繪畫上純粹的色彩感覺的發展。

從嚴密的意義上說來，繪畫上的色彩，可說作家獨自的東西，是極度地特殊的東西。我們現在從這特殊現象上所考察的一般的關係。來講講作為繪畫的構成要素的色彩感覺的概要。

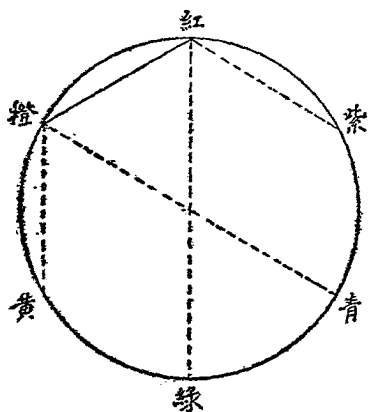
我們研究色彩時，其最根本的，便是紅 (Rot) 青 (Blau) 黃 (Gelb) 三原色。而這色彩在繪畫上考察時，應注意那色彩所具的效果和「色彩感情」(Farbengefuehl)。這是因為論到繪畫上的色彩時，其結局便成為色彩感情的問題的原故。我們看到赤色的時候，常常可以感到強烈的熱情，青色便聯想到銳敏的理性，而黃色卻想到大膽的自信。這樣的色彩所具感情的必要，自不待言，而在繪畫上，從此等三原色而來的「關係」也是應思考的事。從赤色經過黃色而成為青色的色彩的組織，我們可稱之為「色彩組織」。

(Farbenkara)。

現在我們若將先看過一種原色「紅」的眼睛，立刻再去看「白」，就會在那裏看見一種綠色。這是因為我們的色彩感覺，對於一種原色，必定要求一種補色的。這樣說來，三原色就有相互地對應着的三種補色 (Komplementärfarbe)。而且這補色，各各顯示



完全的調和，和音樂上的完全協和音相等。那並不是相互地融洽着的，卻顯示互相對立着的明快的對照。換言之，兩種色彩對立的時候，其色彩相互間決不消滅，卻能發揮那色彩相互的特色。馬諦斯是依着這樣的效果，以求得明快的色彩的諧和的，這不但是表現畫面上的東西，即在畫面全體的構圖上，也不可以沒卻這色彩的關係。我們可稱這為色彩的「第



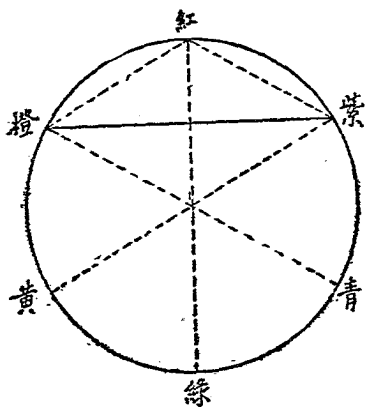
一對立。」

其次，即在同一的色彩，因了其調子的明暗，也可得到完全不同的色彩的效果。例如，明的綠 (hellgruen) 和暗的綠 (dunkelgruen) 並立着的時候，雖然那色彩是同色的，但其色彩的效果，卻使人感受到相異的對照。而且在那交界處，明的綠感到更明，暗的綠

更暗，這種同色的對照，我們可稱之為色彩的

「第二對立。」

但這樣的關係，不僅是補色的時候和同一色的調子的關係。其他的色彩鄰接着的時候，也現出一種對照的現象來。今如置橙色於赤色之鄰，則赤色有幾分接近於紫色之感，而橙色有漸次帶着黃色之感。由這樣的對照所生的色彩效果，紫色和黃色又具有一種補色



的關係。所以這現象簡單地說起來，赤色這原色，突然要求着其補色的綠色，而因着和橙色的相鄰接，便接近於紫色。橙色亦因為原色青色的補色，所以預感到青色。而且因為鄰接於赤色，橙色便漸漸帶着黃色。所以這「鄰色」相互的對照的色彩效果，關聯及於四種的補色和鄰色。我們可稱這為色彩效果的「第三對立」。

但這二色的關係，若既非補色亦非鄰色，而完全為別個的色彩時，其效果又成為特殊的了。今如以橙和紫的二色為「色對」(Far-contrast)，則橙色關聯於其補色的青色，紫色關聯於黃色。同時為了要求着橙和紫的「中間色」，赤色便活動起來了。而且若關聯於赤色，則和其補色的綠色結合着。即紫色若支配着從赤色到綠色的寒色的色彩組織，

則橙色是支配着從赤色到綠色的暖色的色彩組織。

把上面所說的色彩關係總括起來看，色彩的根本是三原色，這三原色作成一種完

全的協和。所以我們可以稱這為「色彩的三和

音」而作成原色和補色關係的橙(Orange)紫

(Violet)綠(Grün)的一聯，亦形成「色彩的

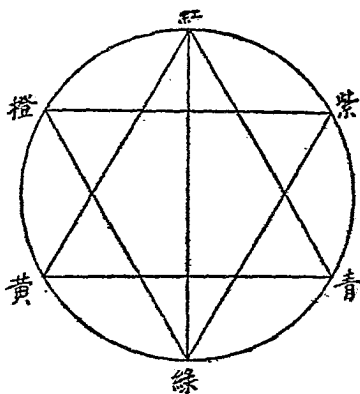
三和音」。這第一的「色彩的三和音」和第二

的「色彩的三和音」依其頂點的赤色及其補

色綠的關係，構成一種完全的色彩連環 (Far-

benkreis) 而此等三和音，具有像音樂上的協和

音一般的明快的感覺。



那是由 Venice 派的畫家巧妙地使用着的，且在以前的繪畫上，被視為一種必須的條件。那好像音樂上的協和音。與現代的音樂自由地採取其反對的不協和音同樣，現

代的繪畫也不以「色彩的三和音」爲絕對的了爲甚麼呢因爲現代人的感覺對於太完全的東西反不能生起快感。關於這顯著的現象，我們只要看到野獸派以後的繪畫，就可以十分肯定了吧。而且與其說是取協和，寧可說是取強烈的對照，以獲得優美的色彩的效果。那對照愈強，則近代的傾向愈深。卽如路阿 (Rouault) 用的 bleu de Prusse 的強烈，夏蓋爾 (Chagall) 用的 Codmium 的強烈，佛拉芒克 (Vlaminck) 的 Vermillion 等，可說是最顯著的例。

B 康丁斯基的色彩論

在以前，貴推的色彩論，完成了相當地重大的使命。而到了近代，關於色彩的研究，漸漸進於科學的考察了。其中特別關於繪畫分野中的色彩，作驚人之研究者，是俄國的畫家康丁斯基 (Kandinsky)。康丁斯基以其銳敏的色彩感覺，研究到一種色彩音樂般的境地，便從具體的而達到了抽象的。所以在他說來，色彩各有其「色彩的言語」(die Sprache der Farben) 繪畫的表現，便是在這上面的形式所結合着的象徵化了的構圖。這

色彩論的本原，就像 Sonnichsen 所說的一般，是起源於非利浦·渥德·龍葛的色彩論的。若根據康丁斯基的論調，則色彩的根本，是從色彩的調子的效果而來的。這可以看出如次兩種最簡單的形：

(1) 色彩的調子的「暖與寒」

(2) 色彩的調子的「明與暗」

從這色彩的調子所生的兩對的效果，我們可以看出如次的四種組織，即(1)暖而明的，(2)暖而暗的，(3)寒而明的，(4)寒而暗的。所謂色彩調子的「暖」是指傾向於黃色者而言；「寒」是指傾向於青色者而言。康丁斯基以為這是在同一平面上區別的，而依此色彩可以保持其根本的調子。所謂在同一平面上區別者，是指一種水平的運動，「暖色」的平面有向觀者這方面而來的傾向，寒色顯示着和觀者離開的傾向。他稱此為「第一對立」。

其次，所謂第二對立，便是白色與黑色的對立，這就是前面所述的四種組織上的對

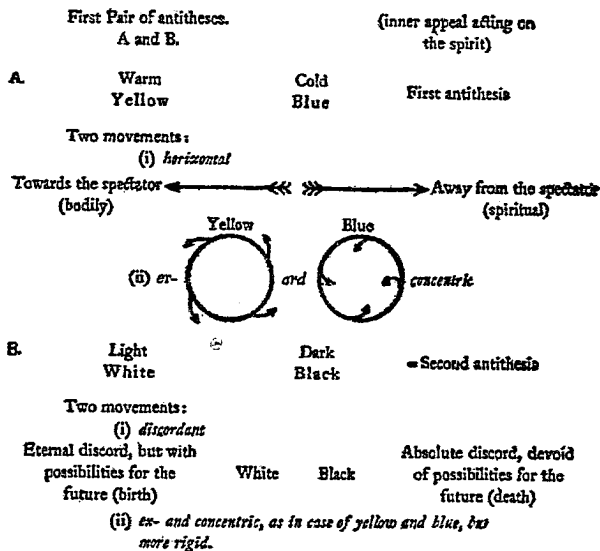
立。換言之，這是向明色與暗色的在色彩的中間的區別。而且這對立也有接近或離開觀者的傾向。但那不是能動的，是成爲「靜止的」而凝結着的。

在第一對立上所看出的黃色和青色的第二運動，可謂爲「遠心運動」和「求心運動」。例如我們描寫兩個同一大的圓形，其一塗以黃色，現在若另一個塗以青色，則「黃色」從發光的中心開始向外方運動。而青色像蝸牛一般縮小於自己的圓形之中而開始作求心運動。從給與觀者的色彩的效果上說起來，黃色有好像刺激眼睛的感覺，而第二的青色，使人起吸引到中間去一般的感覺。(Fig. 1.)

在這暖色和寒色所生的運動上，加以明色和暗色的區別，則更增大色彩的效果。加明於黃色更成高調，加暗於青色更爲強烈。例如 Chagall 自由地使用着黃色的高調，Rouault 巧妙地配着青色之強烈的效果。

但是這暖色的黃色，若變爲寒色，則黃色漸帶綠色的調子。而同時那兩種運動（水平運動和遠心運動）也失去了。因此就帶一種病的感覺，又呈現超感覺的特色。那是因

FIGURE 1



爲兩種相對立的運動相
互地消卻了，於是就成爲
無運動和靜止。而在這地
方便生出灰色來。

康丁斯基說，黃色因

爲本來是地上的色彩，它
是不能深化的。即黃色若
加以青色使寒，那就帶了
並非深化的病的調子。但
是我們可以在青色上看
出這「色彩的深化」
(Vertiefung der Farbe)

因爲那是起遠離人的運動，是向「自我的內心」進行的運動，這樣地青色的深化的力量愈強，更能直接地獲得內面的效果。青色愈是深化，便導人入於無限的世界，故能具有對於「純粹的」及「超感覺的」的憧憬。而青色是所謂天上的色彩，因爲青色是天上的色彩，更增加安靜的要素，但青若在黑色（即暗的）的方面現出來時，那就帶着超人間的感覺。安因·努丁的黑青色，顯然在畫面上起超人間的感覺。反之，移於明的方向時，就離開青色本來的特色，而漸漸帶了無感覺的性質，像是澄清的碧空一般，使人入於悠然的無關心的狀態中，於是便達到白色。這樣地結論起來，黃色因爲是極度地輕快，而不能有偉大的深，青色因爲是極度地厚重的，所以不能昇至太高處。這兩種色彩若理想的地平等地混合起來，便成爲綠色。

但綠色若脫出這理想的平衡的狀態時，當然偏向到黃色的一方面，而成爲活動的，充滿着年青的歡喜。其反對，若青色起強的深化時，就起完全不同的效果，而爲冥想的了。而綠色若作明的傾向，便爲冷靜的，傾於暗的方面，爲安靜的。

在這裏我們可以曉得兩種的對立白色和黑色的性質了。白色雖爲無色，但可以看出一種偉大的「沈默」。而那「沈默」決不是死的，是充分地包含着可能性的。換言之，那是「新生的無」，「誕生之前的無」。而黑色卻是沒有可能性的「虛無」，具有無未來無希望，而永遠沈默似的內面的音調。

赤色，是具有無限界的特色的暖色，又有非常活動的生氣勃勃的感覺，而且是無休止的色彩，所謂內面的地活動着的。我們在赤色上看不見像黃色一般輕快的感覺，卻是充滿着旺盛的精神，具有顯示熱意和決心的無限的力。這活動的中間，具有完全自我內面活動的特色，決不在追求外面的東西。這樣的赤色，可因了物質而分出許多的變化、差別、和分離來。例如看那 *Crimson*, *Vermilion*, *Madder* 等自最明的調子到最暗的調子，就可以知道。這色彩完全保持着根本的調子，但有着可以看出有特色的暖 and 寒的可能性。

明而暖的赤色，有黃色般的勝利的感情。赤色如依黑色而使之深化，是危險的，因爲

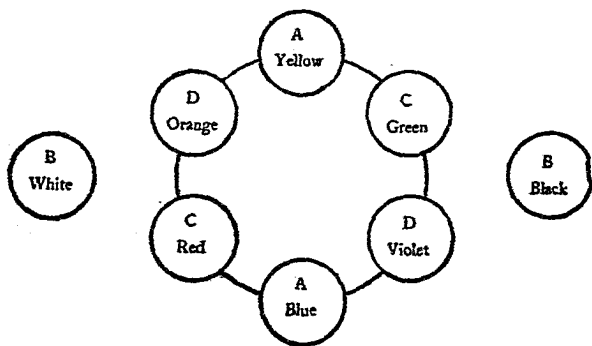
質。雖現出有深味的熱情的感覺，而活動性卻次第消滅。又暖的赤色，依同性質的黃色，可使調子提高。那便是 Orange，赤色所有內面的運動，次第開始向周圍作放射又融合而運動了。Orange 像自信自我能力的人，帶着特別健康的感情。

因為赤色是向人迫近來的，所以生出 Orange 來，同樣，因了青色而赤色遠離，便生出 Violet 來。Violet 顯示和人自然地遠離的傾向。赤色和黃色，又赤色和青色混合而生出來的兩種色彩，都顯示不安定的均合。即因了色彩的混合，而失卻了色彩的均合。但在這二種色彩具有原始的調子的一點上，可說是在色彩上的第二對立。即和赤色與綠色第三對立同樣，生出為補色的相互的關係來。

總括以上所說的色彩，康丁斯基這樣地結論着：描寫一個大的圓形，像自己咬着自己尾巴的蛇的樣子，六種色彩現在我們的前面。而且這些色彩，各各具有一種繼續的對立的關係，其左右橫着有極大的可能性的沈默，即「死滅的沈默」和「誕生的沈默。」

(Fig. 111.)

FIGURE III



The antitheses as a circle between two poles, *i.e.*, the life of colours between birth and death.

(The capital letters designate the pairs of antitheses.)

這樣地，康丁斯基在繪畫上發現了一種具有抽象形式的色彩的效果。那是在他的繪畫上開了一個獨自的世界。康丁斯基的這種繪畫稱爲「絕對繪畫」(die absolute Malerei)。但是我們現在在這裏並不是要論康丁斯基繪畫的是非。只是關於他所思索着的色彩的研究，是完全獨自的，他的色彩論沒有照樣模倣的必要，但關於那銳敏的色色彩感覺和色彩效果的論述，實在使

我們敬佩。

四 構圖論

不論何種藝術，必須有構成這藝術的骨格。卽如建築上有構造論，在音樂上有作曲論。同樣，在繪畫上，爲要構成「繪畫的」的世界，必須有骨格，那便是所謂「構圖論」(Kampositionslehre)。

但像柯爾培(Courbet)所主張的一般，繪畫是必須照樣地描寫眼所看見的自然物象，那就沒有何等構圖的必要了。爲什麼原故呢？因爲照樣描寫所看見的自然，不能說是繪畫，不過是某種說明的插畫。柯爾培的作品是完全符合了他的主張的。

但是幸而我們的繪畫，是以「繪畫的」作爲對象，只是繪畫的地表現着的獨立的藝術。所以，爲着要十分繪畫的地表現「繪畫的」，就必須有那組織的方法。詳言之，在畫家的心上直感到的一種完全的某種繪畫的 Motive，要表現到一幅繪畫上，如何地計


劃那繪畫的 Motive 的便現出來了，而且繪畫因為是繪畫的自我的表現，所以不得為 Motive 的形所支配的，必須是為着構成繪畫的畫面而計劃 Motive 的。許多的畫家，因為以「外的物象」作為 Motive，而將牠嵌在不論什麼畫面上的，或者也有。但是優秀的畫家卻不是那樣的。優秀畫家，是在繪畫的畫面上直感着 Motive 的。直感及表現 Motive 的繪畫的畫面應作為先着的。從製作過程上看起來，有了 Motive 然後有畫面，也未可知，但對象的地看起來，為了 Motive，為了色彩和線條，應先有繪畫的面。在這兒「可視性」的展開纔有可能。繪畫無論何處都是「可視性」的表現的原故，其表現「可視的」的畫面應為先着的。所以，構圖就是如何地繪畫的地表現這「繪畫的面」的表現方法。因此構圖可謂繪畫上的論理學。

「繪畫的」必須常為空間的。即在空間的繪畫的面上只是「繪畫的地」表現。所謂繪畫的地表現者，便是空間的地展開 Motive 於畫面上。換言之，繪畫是應依存於只是繪畫的地構成繪畫的面上的。而且使空間的東西最得有空間的地效果者，便是時間的。

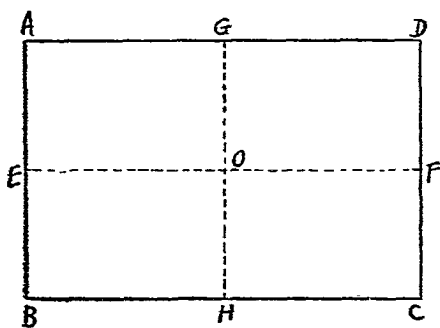
(使時間的東西最得有時間的地效果者，是空間的，這就像要增加糖的甜味而加以鹽所得的效果一般) 這樣，「繪畫的」因為本來是空間的，所以要給以繪畫的效果，如何地使之時間化，便成爲問題了。所以，繪畫上的構圖，要使空間的東西空間的地得着效果，便是時間化的方法。那是和音樂上的作曲爲了要使時間的東西最時間的地得到效果而用空間化的方法，是相對的。依這繪畫上的構圖，繪畫的世界，可以最繪畫的地構成着，要十分明白地知道這一點，必須就各個的構圖而詳論。我們在下面就是論到這個問題。但是繪畫始終是存在於由正當的構圖，由色彩和線條的構成要素，只是繪畫的地表現 Motive 的地方。這最正當的，是繪畫的繪畫，我們可以稱之爲純粹繪畫 (reine Malerei)。

A 遠心的構圖

論到構圖，我們最先應當着想到畫面。這一筆也未會描寫過的最初的原畫面，稱爲

Surface 

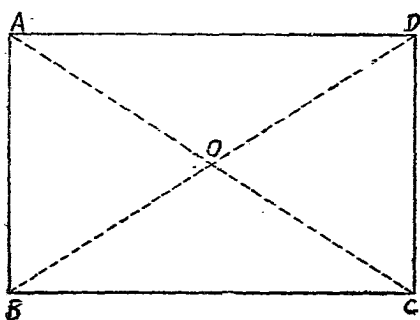
(1) 現在我們在這 Surface (A B C D) 上，去考察最根本的繪畫的構成，便是 E



F 水平線和 G H 垂直線。就像在線條論中所述的一般，平面是依 E F, G H 的水平和垂直二線決定。而表示最原形狀態者，可說是 A B 和 B C 的二線。因為依此二線，A B C D 的一個原畫面便決定了。以這原畫面 A B C D 為出發點，我們便可進而論述了。最先，E

F 為水平線，是均勢地位置在 A B C D 原畫面的上下部分上的「水平軸」(die horizontale Achse) 這像前面也曾說過的樣子，是使畫面安定的，靜止的。反之，G H 線是捕住了 A B C D 原畫面的左右均等的二個空間的「垂直軸」(die vertikale Achse) 這線使畫面直立而堅實。而這 E F, G H 二線的交點為 O。這 O 點正當原畫面的中心。

(2) 其次，在原畫面上，為要使有運動感覺，結合 A C, B D 以求得斜線。這稱為「對角線」(die Dia-



sonale), 這像前面說過的, 給原畫面的左右與上下以運動, 爲活動的構圖的基礎。A, B, C, D 的交點爲 O, O 是原畫面 ABCD 的中心 (重心)。

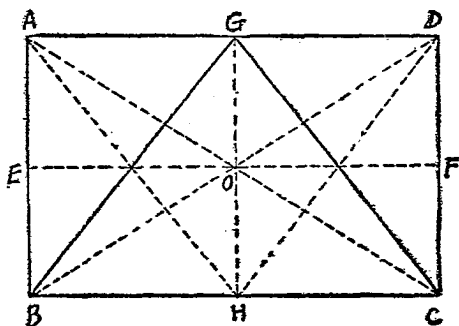
(1) 所述的依垂直和水平二線而決定的均勢, 是文藝復興時代所好用的。以垂直線爲主的地方和水平線爲主的地方, 在畫面上都是具有均勢的, 使人起堅實感和安定感。均勢的構圖, 在現代繪畫上差不多絕無僅見, 而依垂直線的效果作畫面的構成者, 卻相當的多。谷訶 (Gogh) 的「羅馬人的墓地」及特郎 (Derain) 的「風景」等上面可以看出。又水平線也同樣, 不取均勢, 而用水平線的效果在畫面上的也是常有。亨利·羅蘇 (Roussan) 的作品上所看到的

很多, 又如佛拉芒克 (Vlaamink) 的靜物上也常用這樣的構圖。

以(2)所述的「對角線」為基調的構圖，以前雖也有用過的，但在現代具有這特色的作家也是不少。夏蓋爾 (Chagall) 巧妙地用了這單純的構圖法而獲得獨自的作畫。在以前取 A B C 的三角形及 B C D 的三角形的構圖者很多。秀拉的「園丁基督」和斯謨·托馬的「宗教教育」上都可以看得出來。

(3) 其次，由這兩種的結合，相互間生出新的關係。即 G 點能與 B 結合而使畫面集中。這是因了比 B O C 的三角形的安定性更大的 B G C 三角形的效果而來的。這稱為「集中的構圖」(die Konvergente Komposition)。那是依據 B G 和 G C 的二條斜線，使畫面起運動之感，同時具有現實的安定感。塞尚 (Cézanne) 即是以此構圖法為基調而作畫的，他的有名的「水浴」便是這集中的構圖的好例。

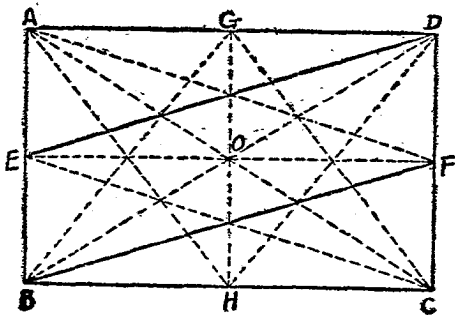
(4) 依 H 點和 A, D 的結合，能給畫面以開放的效果。這稱為「開放的構圖」(die divergente Komposition)。不消說依 A H 和 H D 二條斜線，是使畫面起運動性的，但比之於前者的安定的三角形，可說是想像的，空想的，宗教的。

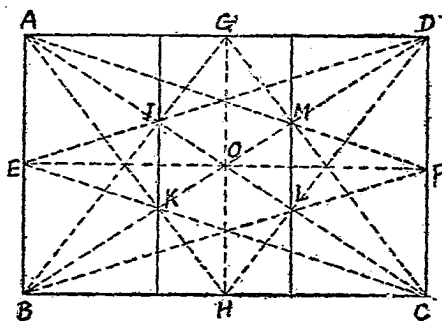


(3) 和 (4) 恰好是成爲對照的效果，但在取寫實主義傾向的現代繪畫上，以用 (3) 的集中的構圖者爲最多。

(5) 其次，由這兩種的結合，我們現在可以看出一種新的方法。這便是和從集中的方法上 B G 平行着 H D 的關係，

及 G C 和 H A 的平行關係。依這兩種平行關係的構圖法，稱爲「平行法」(der Parallelismus)。這本來是以 B G 的斜線和 G C 的斜線爲基本的，因了這平行關係的

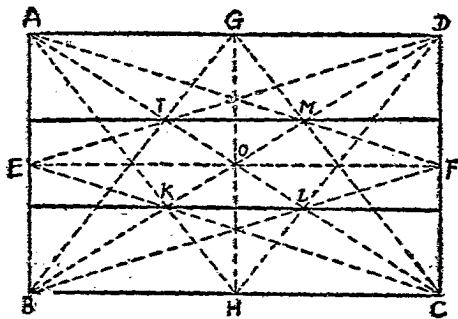




效果，當然帶着運動及活動性。劉朋斯 (Rubens) 及特拉克薩 (Delacroix) 等浪漫主義作家，常用這種構圖，那是當然的事情。現代表現派的作家，也常用之。這種平行法特稱為「對角的平行法」(diagonaler Parallelismus)。

(6) 其次，依 E 點和 D C F 點和 A B 的結合，可求得 J, K, L, M 四個交點。而依 J 和 K 的結合，求得平行於 G H 的垂直線，依 M 和 L 的結合，以求得另一平行的垂直線。這兩條平行線，對於前者的斜線，因為是垂直的，所以能給繪畫面以安定性，同時使畫面的構成堅實。文藝復興時代的繪畫，採取這有正的均勢的平行關係者很多。在現代的繪畫上，採取那雖無均勢的關係而有垂直線的平行關係者，也很多。例如裴緋 (Dufy) 的「西西利風景」及柯爾培的「埋葬」

塔半島。K L 線的左端畫出海岸，船的位置可以豫想到 B D 和 B G。上部是天空，中間是海，第一面為海岸。



等。這垂直的平行關係可稱為「垂直的平行法」(Vertikaler Parallelismus)。

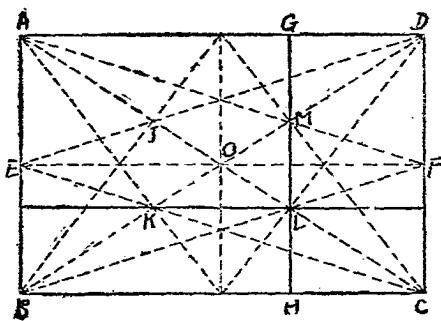
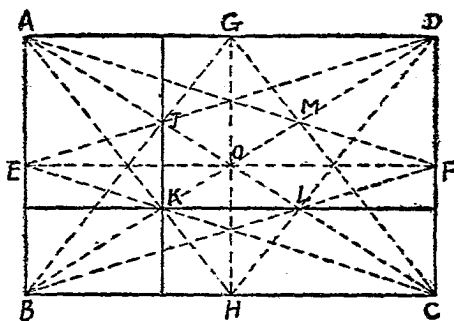
(7) 這平行的關係不僅限於垂直線的地方。若結合 J M 和 K L，那麼這平行法可名為水平的平行法 (Horizontaler Parallelismus)。這樣的構圖，在風景畫上應用最多，是具有靜止的效果的。其例可舉馬諦斯的「埃托爾塔風景」。不消說這平行線如全部區劃之，畫面有分切的危險，所以優秀的作家都巧妙地避開這一點。馬諦斯在 J M 綫的左端，畫出埃托爾地。

(8) 其次，我們在這垂直和水平的平行線之中，代以相對着的一線。則垂直和水平

芒克 (Vlaminck) 的「風景」上都可以看出來。而用 L M 垂直線の場合者也有，弗里埃支 (Friesz) 等

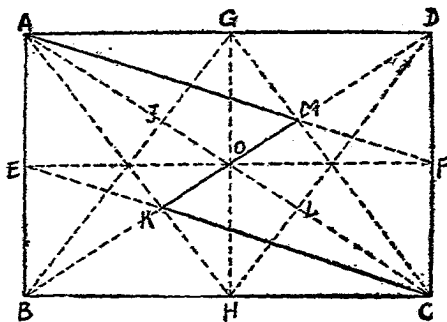
的。裴緋的「西西利風景」和佛拉利 (Frøehk Koor-dinatou) 採取 J K 垂直線の場合，爲許多作家所試用着的。裴緋的「西西利風景」和佛拉

的二線，可以看出有兩種垂直地相交の場合。即垂直線 J K 和水平線 K L 相交の場合。及垂直線 M L 和水平線 K L 相交の場合這兩種。這稱爲「直角座標」



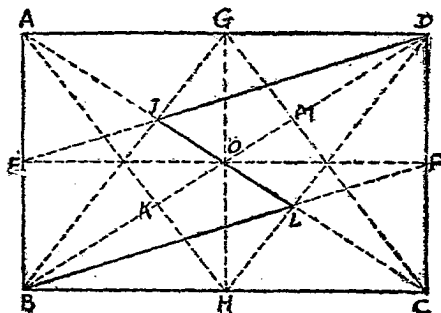
的「雁木形法」因爲是左右對照的，D J 和 B L 的二個平行關係，在對角線 A C 的 J · L 的部分上

「雁木形法」(das Zickzack) 來。
 出一種「雁木行」的地方，我們可以看出一種「雁木行」(das Zickzack) 來。
 對角線的 K · M 二平行線在 B D 的部分上結合的

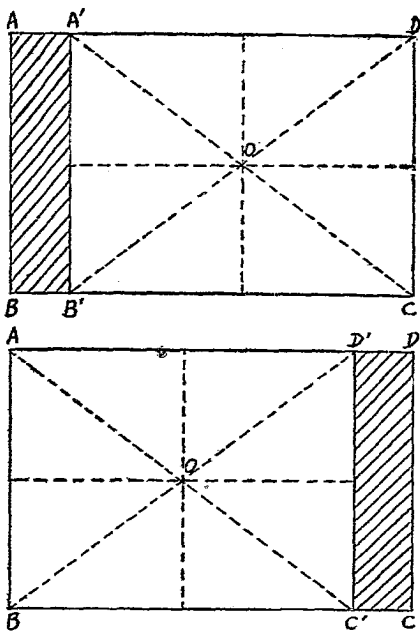


風景上有時在試用着。

(9) 其次，這平行關係，在對角線的場合，也可以看出取了左右交互結合的地方。現在 A M 和 E K 的



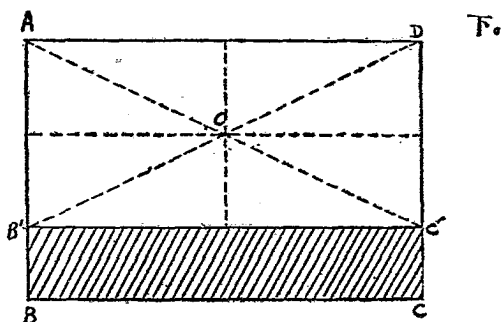
結合着。在這樣的「雁木形法」上，對角線因為具有斜線的性質，當然具有活動的性質。這在電光形一般結合着的場合上，其運動性十分急烈，未來派及表現派的作家常用此



種構圖。

以上已大體陳述了遠心的場合的有定規的構圖了，但繪畫的全體只依這種構圖是不夠的，繪畫是一種藝術，是創造，那構圖亦是各各作家獨自的東西。能將這有定規的方法

變形，或選擇適合於各作家的個性者，倒是正當的構圖。今再述其變形的場合之一二如



(1) 中心 O 偏於左右者

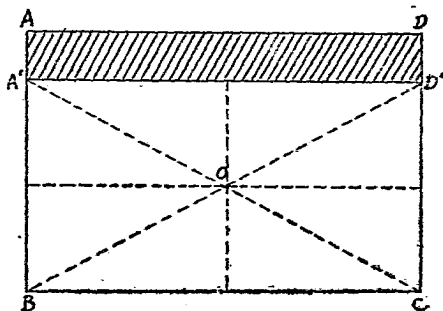
今如中心接近於右方，則可想像在左邊空出 $A'A'$ ， $B'B'$ 的畫面的餘白來。又中心接近於左，則可想像在右邊空出 $D'D'$ ， $C'C'$ 的畫面的餘白來。

(2) 中心 O 偏於上下者

今如中心 O 昇上時，則可想像在下邊空出 $B'B'$ ， $C'C'$ 的畫面的餘白來。

其次，中心 O 降下時，則可想像在上面空出 $A'A'$ ， $D'D'$ 的畫面的餘白來。

這樣地，對於規則嚴正的九種構圖去看那每一種的四種的變形，可以看出有三十
六種的構圖。



(3) 其次，集中的構圖和開放的構圖的頂點，可以看出有入於畫面之內者和出於畫面之外者的二種變形。

(4) 又三角形 BCO 的 BO 和 OC 的鈍角，有成為一條曲線而取弧形者。三角形 AOD 的地方，也有同樣對照的弧線。可以看出。

B 求心的構圖 (die Zentripetale Komposition)

採取遠心的構圖者，大抵是從畫面上構成某種畫因而產生的。但是所謂求心的構圖，完全以畫面為始終，那畫因只是斷片地為了構成那構圖而取入。具有這種傾向的，我們可以首推立體派。

立體派是從 Cernanism 的構成的傾向生出來的。從塞尚而來的立體派的構圖，我們在特郎 (Derain) 和佛拉芒克 (Vlaminck) 的畫面上可以看到。但這些是依構圖來

構成塞尙所希求的畫面之綜合的統一的，而立體派呢，這問題便成爲繪畫上第一次的東西而表現出來。即如 Gordon 所說，爲立體派出發點的第一問題，便是空間暗示的構圖，那便是由塞尙、弗里埃支（Friezo）、佛拉芒克而發展的東西。即單純化的形式之情緒的質感，從佛拉芒克在黑人的藝術中所發現的東西而實現的。這在特郎和莫迭里安尼也在探求着。純粹的彩色，是經過谷訶、高更、西涅克，而由馬諦斯和裘緋（Dufy）實行着。這些形式的單純化和色彩的調和的純粹性，線的運動和空間的暗示，是從作爲一種畫面自體的構成的構圖生出來的。關於這種歷史的變遷及繪畫的價值等，暫時從略，我們現在只就所謂構圖主義（Kompositionalismus）的立體派的構圖來講講。

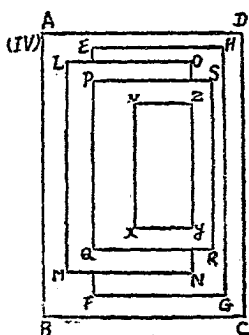
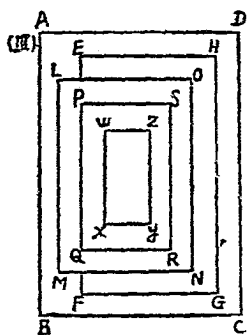
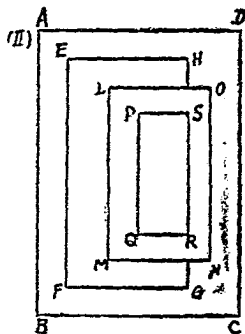
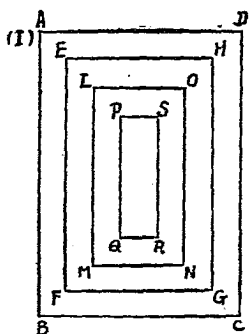
照 Albert Gleizes 說，畫面的構成，是一種機械的（Mechanic）。不論在甚麼畫面上，沒有運動（Mouvement）就沒有生命。所以他說畫面是一種平面，係由運動化的律動（Rhythme）出發。畫面像前述的一般，那是一種平面，是可視的二次面。這可視的二次面完全不是依據透視的方法，是依一種空間的暗示，以律動化而獲得。因此，對於從來以

Motive出發的遠心的構成，是採取從畫面構成着的求心的出發的。

(1) *Chloizes* 稱這律動化的第一方法爲「傾於一側的平面之移動的運動」。今在 ABCD 的畫面上，有 EFGH, LMNO, PQRS 的三個平面，這平面移動於一側時，我們稱此爲「平面之移動的運動」。在上圖的 (I)，是表示各平面移動於前方或移動於後方時的平面的移動運動。(II) 是表示各平面移動於右側時的運動。(III) 是表示各平面移動於左側的運動。(IV) 是表示這前後和左右的三種運動一起變化着的場合，這可得到空間和律動。(見一七二頁圖)

(2) 「平面同時作移動和轉迴的運動。」第一的移動運動之外，尚有平面的「轉迴運動」。在 (I) 是表示沿軸作移動和轉迴運動的最初之平面的，造型的型體的圖解。(II) 與 (III) 是表示直角的平面之移動和轉迴的同時的運動，牠傾向於左方和右方，隨着運動的完成，觀者的眼固定於點的周圍。(IV) 是表示直角的平面之移動和轉迴的同時運動，觀者的眼的位置，適當地置於平面軸的左方。(見一七二頁圖)

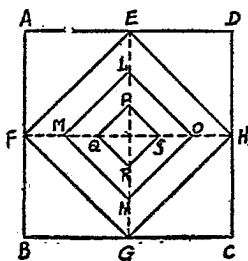
退步的概念，和平坦的表面的客觀的現實性。這些平面，有側面的即「移動的運動」及



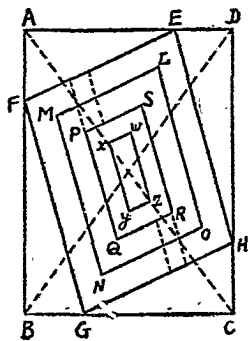
(3) 歸於空間的和律動的造型上的 organism 的創造，平面的移動和轉迴的同時運動。

在第一圖，A B C D 是直角平面。在其內側，描寫着比較小的平面之一羣，有進出及

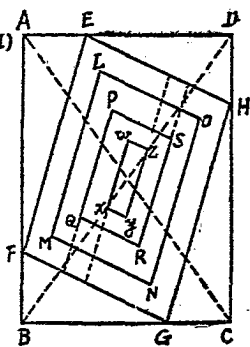
(I)



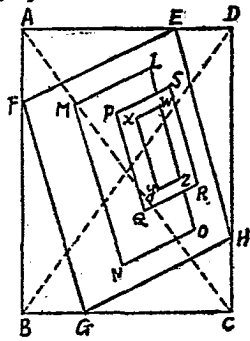
(III)



(II)



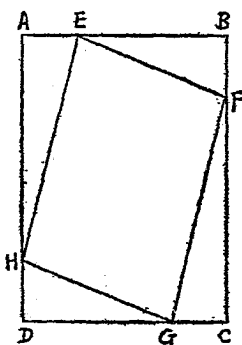
(IV)



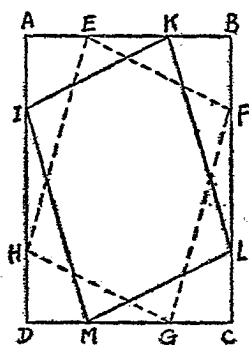
迴轉的運動之可能。第二圖，依據這一對平面（即EFGH, IJKL）迴轉，纔使這平坦

的表面增加生氣，然而我們的對象，因為要創作繪畫的原故，律動也必須表現的。我們與其將一個平面右傾，寧可不使其他一個左傾，其次，因為在創作物之外不能十

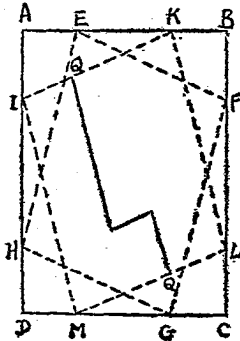
(I)



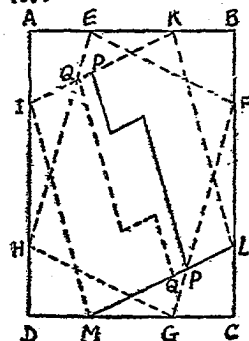
(II)



(III)



(IV)



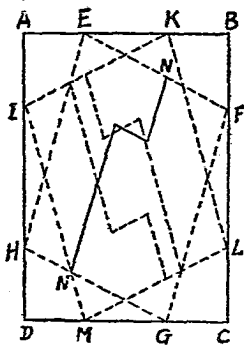
分支持作家的自我，所以兩個小的平面，隨便由斷口狀的線（第三圖Q，第四圖P，

第五圖MN第六圖OO，分割着。Glines關於爲什麼原故要引這樣的線，雖不加何等說明，但由這前面的說明便可以明白了。即無論怎樣地引線，都須正確地相對應的，因爲不是這樣就失去律動了。若在一個平面上，從頂邊引NN的線，則其次必須從底邊引相對應的OO線。（第六圖）

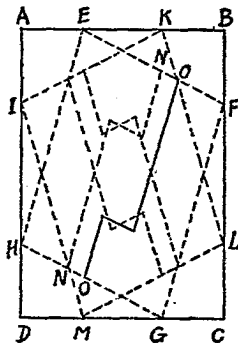
又若平面迴轉於右，則依NN，OO線分割着。（第六圖）其次，若平面迴轉於左，同樣，依PP，QQ線分割着。（第四圖）在作畫上對於我們的根本的練習的骨格，充分地完成着。（第七圖）殘留的一切，由作家非凡的感受性，消卻那不必要的線條，所餘下來的表面之端及平面，依色彩或調子填充着。（第八圖）但我們還須完成兩種事情（a）在迴轉的和側面的運動的聯合上，取一定的遊離的原理（b）是成就「空間的和律動的造型的Organisme（有機體的）創造」迴轉着四弦琴或酒杯的平坦的形以代替單純的平面，又若用同樣的方法，以處理及假定這些對象的各平面，或在「造型的Organisme」上，作出幾個獨創的四弦琴或酒杯的形跡。

(4) 平面的移動和轉迴的同時運動, 和移動於一側的平面的運動結合着所得空

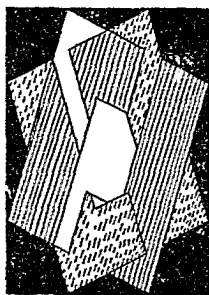
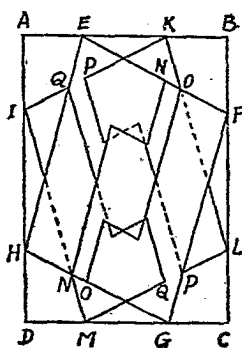
(V)

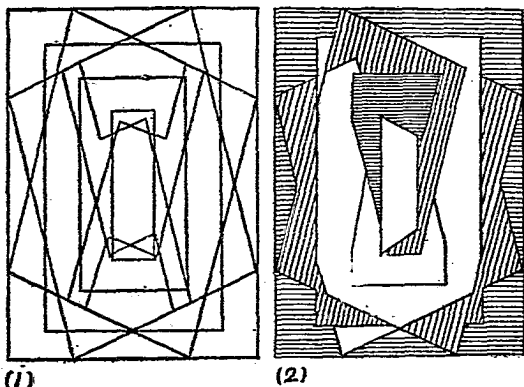


(VI)



(VII)





(1)

(2)

間的同時律動的造型體系。

Glazes 依據上述的三種運動的結合，組成空間的同時律動的造型的體系。上圖所示者，便是那單純化了的構圖。第一圖表示一個段落，第二圖是因了那運動而律動化的畫面。這樣，對於遠心的構圖，我們可以看出求心的構圖的發達。這樣的構圖，不只是立體派的作家如 Glazes, Braque, Picasso, Matzinger, Herbin 等應用之，現代的許多作家也大都採用，不過多少有點區別而已。

殊的地方以及變化的形態，都可以從這根本的知識上次第推論的。

現代繪畫的構圖概論，在這裏可以告一個結束了。但這是只從大體立論，此外各種類的特

附錄 現代十大畫家評傳

一 首領馬諦斯

亨利·馬諦斯 (Henri Matisse) 不待言是野獸派的指導者，而占着現在 École de Paris 的主位。

馬諦斯是純粹的法蘭西作家，生於一八六〇年，最初在摩洛 (Gustave Moreau) 的教室裏習畫。當時的馬諦斯，不消說是印象主義者。但是他由研究安格爾 (Ingres) 陀米埃 (Daubier)，取法於秀拉 (Surrat) 特加 (Degas) 高更 (Gauguin) 等，漸次達到近代之綜合的單純化。

但是給馬諦斯最強的影響者，是保爾·塞尚 (Cézanne)。他從塞尚的 Realisation (寫實化) 的研究，在繪畫上把握着有機的實在感。這便是由面和面，現出着的畫的量

感的表現，從那全體的綜合，把握着一種繪畫的實在感。

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

這樣的馬諦斯的單純化，可說是受黑人雕刻的暗示的。馬諦斯在那黑人雕刻之中，看出了牠的單純化的原理。那是一種原始的狀態，又是一種兒童的單純。有人批評馬諦斯的繪畫，說他的畫不過是五歲的小孩子所描寫的，馬諦斯卻泰然的答道：「這正是我心裏所要表現的。小孩子的活潑的思想，若再能為我所獲得，世界將要完全一新了。」

這樣的破壞傳統的畫法，在二十世紀的初頭邁步前進，恰恰和文學上的自由詩運動很相像。那種音韻豐富，調律規正的韻文詩，正是象徵着前時代的。而破壞此等一切的法則，直接地表現熱情的迸發的，便是自由詩。所以馬諦斯的繪畫上的運動，在那自由和

單純化，以及破壞整然的法則這點上，和自由詩頗有相似處。這自由化的內的爆發，因了極度的單純化而使畫面上構成綜合的美。

這種感動的作畫，用了裝飾化的色彩效果，於單純的線條上表現着，一九〇六年前後，即野獸主義的時代，產生了無數的傑作。「白羽毛的帽子」是當時的代表作。

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

以巴黎畫壇首領見稱的馬諦斯，同時負了素描家的名聲。馬諦斯的素描，不是別的畫家所描寫的 Croquis，而是站在純粹的 Dessin 的位置上的。（註）所以我們可稱這爲「純粹素描」。他的素描和僻卡索的恰恰成了一個對立。這便是尼采所說的 Apollo 的和 Dionysus 的對立。僻卡索的素描，明明是理智的，在表示冷靜的構成的思索這一

點上，可說是Apollo的。而馬諦斯的素描是情緒的，在全圖陶醉的畫面的構成這點上，可說是Dionysus的作家。

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

(註) Oroquis是作為油畫準備的素描。Dessin是純粹的獨立的素描。

一一 重鎮 特郎

特郎(André Derain)於一八八〇年六月一日生於巴黎郊外的轄都，從幼時即愛好繪畫。

塞尚以後，經過野獸主義運動，立體主義運動，一直到現在Ecole de Paris之中，像特郎那樣偉大的巨人實在不可多得。他從塞尚的Realisation出發，侵入到現代的繪畫。

他用了賢明的頭腦，使傳統之中發現新的秩序，在這一點上，特郎可稱爲一個多角的畫家。

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

特郎的生地轄都佛拉芒克 (Vlaminck) 也住着在當時和 Matisse, Margue, Braque, Dufy, Friez 等，發起了野獸主義的運動。

野獸主義時代的特郎，明明是立脚在塞尙的上面的。一九一二年的一埃塞泰克風景「加紐風景」等，便是最好的例。當時的佛拉芒克，亦是從塞尙出發的，所以批評家稱當時的特郎和佛拉芒克爲轄都派。

其後特郎研究原始藝術，這也是受盧蘇 (Henri Rousseau) 的影響的。在當時的作品中的許多「靜物」上，這一點頗可看出。一般稱這爲立體主義的時代。但特郎不歡喜

立體派畫家那樣的分析和抽象，他追求着繪畫中的最繪畫的東西，便發現了原始藝術。其次，特郎達到了古典主義。但他並不是歸於古典的，是「古典的」之現代的解釋，及其本質的現代化。這不過是繪畫的統一和畫面之綜合的研究。

從這特郎的研究，便統一了野獸主義的精神和現代的精神，而完成了特郎獨自的模式。特郎在現在巴黎畫壇上的位置，和馬諦斯、僻卡、索路阿是同樣偉大的。他在研究的長途上走着，在追求着純粹的繪畫的永久性。這是在畫面上的永遠物的構成，也就是一種寫實。他依了豐富的量感，和優美的色彩的諧調，巧妙地統一了畫面。

Gordon 說：「特郎是爲了結果（效果）而作畫，佛拉芒克是因爲衝動而作畫。」這便是說，特郎在未作畫之先，一切的計劃，構圖，色彩，都加以深思熟慮了。Salmon 說：「在特郎的畫室裏，只有繪畫。」又說：「特郎是現代繪畫的調節器。」他縱然受無論何人的影響，但決不失去自我。他人走到極端的時候，特郎卻用了調節器賢明地判斷着。換言之，特郎除了靜止的「深」以外沒有別的了。這在繪畫上是最「繪畫的」，又可說是一種

永遠性。由這一點看來，馬諦斯是感動的，一時的，而特郎是知的，永劫的。借了 Gordon 的話來說，佛拉芒克是像忠實的犬，而特郎像賢明的貓。這意思就是說：貓的注意力很深，從這一室通過那一室，窺見了所有的屋子，似乎還感到不滿足，仍在繼續地探求，於是就跳到屋頂上面去了。特郎在繪畫上的追求，也正是這般賢明的。

二二 奇才僻卡索

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

但僻卡索最初到巴黎的時候，還沒有足以驚人的地方，其後追從洛德萊克 (Roulet) 的作風，表示出顯著的傾向。但這時代的僻卡索，還不是今日的大作家的僻卡索，不過是一種模倣時代。那作品差不多不是僻卡索獨自的，不過是斯答郎和洛德萊克的影

響而已。

僻卡索的成爲僻卡索獨目的，在於其發現了葛樓谷（Greco）以後。那畫中的人物是抱了悲憤之感的瘦的姿態，其色彩具有青綠的傾向，非常憂鬱的。但是從這時代以來，僻卡索已經捉住了「僻卡索的」了。當時巴黎正是野獸主義擡頭的時候，馬諦斯，特郎，佛拉芒克，弗里埃支等，都用了可貴的熱情在作畫。而當時還在年青的僻卡索，正像詩人 Apollinaire 所說的一般，還在描寫着像海底那樣青的繪畫。批評家稱這時代爲僻卡索的「青的時代。」像當時野獸派的一羣受了塞尙的影響，僻卡索也在受着塞尙的影響。同時在這時代他畫了許多的靜物。（某批評家說，僻卡索的故鄉麻拉甲，自來便被認爲靜物畫派的策源地，僻卡索是多半受了那種影響的。）

野獸主義的作家，不論是馬諦斯，特郎，莫第里安尼，都無疑的是受了黑人雕刻的影響。僻卡索也不能逃此例外，他由黑人藝術的研究學得極度的單純化。一般稱這爲「立體主義時代」，但僻卡索的立體主義和其他分析的立體主義是不同的。所以某批評家

稱此爲 *Picassisme*，比較的正確。

從一九一七年，他轉回到新古典主義 (*Neo-classicism*) 的運動，那人物較之於葛樓谷時代者，具有豐滿的肉感的形，輪廓是明確的，而其色彩含有澀味的紅色。所以批評家稱爲「赤的時代」。僻卡索之所以爲僻卡索，而在巴黎畫壇上獲得大名者，大半得力於此時代。當時最有名的傑作，便是「僻卡索夫人」那種有深味的表現，和理智的清灑的才能，的確是非凡的。

最近的僻卡索，似乎又在沒頭於超現實主義 (*Surréalisme*) 了。但他不只是一個好奇者。他是爲了要求真的繪畫的原故，才開拓着各種的道路，制作出各種的作品。所以僻卡索的超現實主義，具有力強的理性的透明，和銳敏的感覺的表現。

這種僻卡索的進展，批評家稱爲「僻卡索的豹變」。這種豹變並不是外面的推移，乃是僻卡索的內面的躍進。馬諦斯若被視爲巴黎畫壇的繪畫的清算者，則僻卡索可說是不絕的問題的提出者。馬諦斯在走着繪畫的本道，而僻卡索則在尋覓一切的問題，而

在預期之外突然發現在繪畫道的正中。

四 猛虎路阿

路阿 (Georges Rouault) 和特郎馬諦斯等同為巴黎畫壇的大家。他在野獸主義的時代，已經被視為一種強猛的存在了。最近的路阿更加深沉，成了任何人也不得追從的獨自的作風。

聽說路阿於一八七一年五月二十七日生於巴黎的某地下室。當時他的生活，不是怎樣富有的，他不得不爲了生活而勞動。當時他所選擇的職業，是玻璃畫工，這無意識的地影響到後年的他。從那時候起，路阿就愛好繪畫，他省下每月代步的僅僅三塊錢的車馬費來購買繪具。

他在二十歲的時候，便入了美術學校，在摩洛的教室裏習畫。（從摩洛的教室裏，產生了許多現在巴黎畫壇的大家，這是很足注目的。路阿的才能很早就爲摩洛所認識

而屬其大成了。

一九二五年的五月在巴黎的杜劉埃畫廊，路阿舉行了從一八九七年到一九一九年間的作品展覽會。這九十六幅的展覽會，給與歐羅巴的繪畫上以一個大的衝動。

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

路阿的傑作之一，一九〇七年所作的「結婚」，在四十號的畫面的大半，畫着巨大的頭，而所餘的一半，描寫着胴體和足。以新郎新娘母親三人作為「畫因」，那形體是極度地變形的。色彩和筆觸也異常強烈。這裏可以想像到力強的意志的全能。他的線是生地躍動的，其色彩使人感到高度的顫慄，響着強烈的調子。而其奧底卻彷彿有不可思議的運命的呻吟，爲了生命的重苦而繼續着。在現在巴黎畫壇中，再沒有第二個像這

樣的英雄而又悲愴的作家了。

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

某批評家說：路阿也許是一個浪漫主義者，因為在他的繪畫上，有一脈宗教的香氣，而他的作畫不是知的，他是心的畫家。他的手法有塞尙的影子，他的線描中，可以看出陀米埃的影響。這位激情的畫家，其背後有銳敏的理智的閃光，那閃光具有打人心坎一般的悲痛。在這一點，路阿也許可視為陀米埃的野獸主義者。

五 薄命畫家莫第里安尼

莫第里安尼 (Amedeo Modigliani) 是不思議的裸體畫家。他於一八八五年生於意大利的黎阿爾奈，一九二〇年在巴黎的某病院內做了白玉樓的人。雖僅有三十五歲

的生涯，而他的藝術卻是永遠不朽了。莫第里安尼於一九〇五年出現在巴黎，住在蒙馬爾托羅。

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

他的天才早已被他少數的友人發現了。但是他的真價被一般地認識，是他死後最近的事情。爲了葬這可悲的薄命畫家，他的親友懇願着說：「請同王子一般地葬他。」這是因爲他生前太貧苦，太苦惱的原故吧。但是他的藝術，正像王子一般地遺存在巴黎畫壇的一角。

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

莫第里安尼當時也加入在野獸主義，立體主義的羣中，但他只是在追求原始藝術

的素朴性和單純性。那是從黑人的雕刻而來的原始性，同時有他故國意大利的古典畫家鮑契里的憧憬。換言之，那是不外乎純粹地「繪畫的」地構成着繪畫。這就是一個畫面的統一，一種視覺的綜合。

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

莫第里安尼是過受人間的苦惱的畫家，太感能的裸婦畫家。在那兒流着的感傷，是富於人間的感情的。他死了已經有十一年了，但是比之於他生前的貧乏，他已經漸漸成爲全世界的愛好者了。現在已經以一個巴黎畫壇的奇怪畫家永傳在美術史上了。

六 新寫實主義者佛拉芒克

佛拉芒克 (Maurice de Vlaminck) 最近寫了他的自敘傳「危險的曲角」。雖是自敘傳，而在文學上亦有相當的價值。看了他的自敘傳，可以知道他是對於生活富有興

味的人。但是我們在這裏所要說的，是以關於他制作上的事情為主。

佛拉芒克在一八七六年四月四日生於巴黎。

Gordon 說：「佛拉芒克是由研究塞尚的立體的構成，沿着塞尚所示的路線以企圖獨自的空間構成。」佛拉芒克的確是在保守着塞尚所獲得的東西，以冀使繪畫單純化和強調。

佛拉芒克在現代畫壇上是一個最熱情的畫家。他作畫的態度正像吹着激烈的狂飄。某批評家批評佛拉芒克說：「即使在技巧上（和谷訶）是很不同的，但他是一個暗的谷訶。」

許多批評家常將佛拉芒克和特郎相比較，這是很有意義的。大家都知道特郎和佛拉芒克同是野獸派的作家，而再細分起來，他們又同屬於轄都派。當研究着轄都的初夏的風景時，我們可以發現特郎的現在的色調。但是轄都派是一時的。佛拉芒克對於繪畫的未來的發展差不多沒有添加何種力量，完全是個人的，但是他所發現的技法，於新的

繪畫上有深的影響。然而特郎和佛拉芒克在作畫態度上是明明不同的。特郎到處是智的，他像是爲了結果而制作的樣子。反之，佛拉芒克是感情的，衝動的，突然的。

佛拉芒克也愛好音樂，也善於作詩和散文。但是他最近的力作很少看見，這沈默之後將有怎樣的爆發，我們很有興味在等待着。

七 市街畫家渥德里羅

加特金菲 渥德里羅

渥德里羅 (Maurice Utrillo) 在一八八三年十二月二十五日生於巴黎。他作畫家最初的衝動，是他的母親 Valadon 所給與他的。聽說他幼時是非常神經質的兒童。當時他的母親聞秀畫家 Valadon，常給紙筆與渥德里羅，他無意識地作着繪畫。及長，入羅琅教室習畫。他在學生時代性情是溫順的，但漸次習於放縱，得了飲酒的習慣，而陷於神經衰弱，害了酒精中毒。他生來的性癖使他成爲 Montmartre 的放浪的畫家。他描寫了許多以巴黎的市街和建築物爲畫因的作品，所以渥德里羅可說是一個市街畫家。

統觀渥德里羅的作品，依批評家所說，大體可分爲四個時期：

第一期，自一九〇三年到一九〇四年止，稱爲「寫生時代」。

第二期，自一九〇五年起到一九〇七年止，稱爲「印象主義時代」。

第三期，自一九〇七年起，到一九一〇年止，稱爲「白的時代」。

第四期，自一九一〇年起，到現在，稱爲「色彩時代」。

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

批評家有時以渥德里羅和盧蘇 (Roussan) 相比較。這就是爲了渥德里羅是都會的風景畫家，而盧蘇是田園的風景畫家。而從渥德里羅所描寫的都會的房屋，捉住了市街所具有的一種情緒這一點看起來，顯然是一個詩人畫家。在那「白的時代」已經留下許多的傑作。而到了「色彩時代」，常描寫着灰色的壁，空青和湖綠色的建築物，灰黃色的道路，在那上面更加上點景人物。

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

渥德里羅始終是站在自然主義的立場上的，是把握着都會的情調的畫家所以在寫生時代的他的作畫態度，是依然在繼續着的。只是因了那態度有積極的或為消極的，於是有印象派時代和白的時代之分。

他現在爲了酒精中毒，聽說已經完全停止了畫筆，然而新作卻仍是絡續出現。世人都說那是他母親的偽作。究竟真實與否我們卻不能知道。但是那作品的均整堅實，頗有近於他的母親 Valdon 處。所以批評家稱此爲「偽作時代」，實頗有滑稽的意味。

詩人 Francis cars 是 渥德里羅 的友人，他爲 渥德里羅 寫着傳記。渥德里羅 的名聲雖是很大了，但不幸自身幽閉在一室送着憂鬱的生活，這是我們很覺得可惜的。

八 都會的享樂畫家裘緋

杜 飛 勝 與 耳

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

現在他的風景畫上，可以看出有沈重的下筆。而那微微波動着般的色彩，具有洗練的單純化的統一。裴緋最得意的是鉛筆畫。用了非常輕快的線描寫對象，在他迅速地移動的指下，不期而現出像花開一般美麗的繪畫。這樣自由的繪畫，除了我們中國的淡墨畫外，決沒有其他可與之相比的。

裴緋的畫材，常取文明都市的亂雜的場面。這種方法，和印象派的風景描寫卻成反對，是在畫面上取着用人力征服的自然的一角的。有時可以看見帆檣和汽船的煙囪高高地躍在水平線上，有時可以看見工廠的煙囪突出在巴黎的天空中，有時可以看到明切地區劃着的田畝，位在樹木林立的丘陵中。這種人間的意義，用了力強的線條表現出來。例如工場的景色，有清楚的建築物的氣分，巴黎和馬賽的街道，可以看出房屋密集着

的巨大的集合物。在那裏有貴族的古代建築和現代的粗雜的建築物並立着。裘緋的常取這樣的畫材，使他在現代的風景畫上占了獨特的位置。

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

最近的裘緋，又從專心於風景的世界中出來，更企圖着人體的精進，將來如何地進展，是很可引起我們的興味的。

裘緋生於一八八〇年，他也是受過 Morau 的指導的。

九 大漢斯龔若克



從他身體的高大，和肩膊的廣闊看來，斯龔若克(Georges)是超越現代人的。柯爾培和陀米埃也是這樣風采的男子，能夠使人起信任和友情，斯龔若克生於一八八五年七月十六日，最初入學於巴黎的官立美術學校，其後轉學過幾個研究所，但都不能使他滿足，他覺悟到傳習的美術教育和繪畫本質的生命沒有何等關係，只是死滅的存在而已。接着野獸派和立體派相繼起來了，這時許多青年畫家都起了感激和懷疑，他也同樣地感覺到。但斯龔若克雖和各種的團體相交，可是仍舊不忘記他自己的偉大的建設。他反對繪畫之過重理論的傾向，而復歸於自然，用了綜合的手法，向着生動的直觀和感覺的創造前進。

他的自然主義，不只是表面的描寫和再現他是由自我的熱狂和自然成爲一體的寫實。他頗愛好德國風的Gothic藝術，但並不只是對於皮相的主智主義表示贊意，乃是尊敬有熱情的寫實主義。

他的作品是一種直接表現有強大的率直性他的手法富有和古大家同樣偉大的

綜合性，省略一切的細部。他的作品中和別人不同的顯著的特徵，便是顏料的厚重的力。這種顏料自身的過於重厚，往往會成爲誇大的結果。但是很不可思議的，他的顏料的厚塗，卻能將清純的感情和優雅的感覺很調和地表現出來。他的畫面是依許多的塊成立的，但那種構成一點也沒有分裂之感，是單純而偉大的，而且是合理的，自然的。

他所取的題材，都是周圍的平凡的事物，如木製的桌，切成塊的牛肉，常食的麪包，摘來的野花，和美的風景。但他的作品中最美的，最能使人尋味的，便是風景畫。他所描寫的森林，表現出綠的光輝和爽朗，無論何人都不能追及。而他所描寫的裸婦，卻像從黏土之中生出來，而再歸到黏土之中的樣子。他的重厚陰氣的調色板上，包含着多量的種種的色彩，像腐蝕土般的豐富。

明快，單純，直截，歡喜，這是他的畫面的空氣。自然的重量和肉感，這是他的表出。他所描寫的世界，有古代希臘人般的明朗的肉樂，日光的喜悅，清新的空氣，而且充滿着纖細的神經的感覺。

十 幻想畫家夏蓋爾

夏蓋爾

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

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

一九〇七年他到列寧格_拉開始學習繪畫，旋於一九一〇年到巴黎，當世界戰爭勃發，他的故國起了革命的大變動，他再於一九一四年至二二年歸居俄國，在他的故鄉設立一繪畫研究所。但他對於勞農政府的設施不很滿意，於是就捨俄國而去到柏林，再回到巴黎，便在巴黎畫壇上做了一個重要的登場者。

世界大戰勃發的前後，正是他的特徵現出的時代。當他修習繪畫的時代，正是歐洲

畫壇的新世紀爆發着火焰的時候，所以他的捲入繪畫史上的渦漩內是當然的。他對立體派，未來派，表現派都用了好奇的眼光去研究，但終於歸回到他自身，於是夏蓋爾便有了他獨自的地位。

他所持有的鄉土性，有最顯著的特性，他在猶太人的鄉土性中發現他藝術的故鄉。同時他是一個用新的言語向現代人說出他的素朴、粗野、和幻想的猶太人的特質的畫家，那便是稚拙的形態，線描，和個個的物像。他的繪畫是一首敘事詩，或者是小曲、童話。在民謠的土臭之中，他展開着鄉土人的言語和風物。他的文學的特質使一個畫面作成多面的空間，但和立體派的純粹抽象性的目的卻又不同的，是時間的觀念的空間。如「我和村」一作品，是只用了平俗的土語在敘述鄉土的風物的。

但是他的土臭，是在文化人的洗練了的精神之中樂天的地表現出來的。他的現實派的態度，是由感覺的解放，於最純朴的美中觀看着事物的原故，所以對於合理的科學的表現取了反對的方向，不滿於印象派和立體派的現實態度。他是一個富於文學的素

質的畫家，無論他自身在把握文學與否。

在夏蓋爾中存在着的一種野性味具有強力的一面，但和路阿爲了繪畫自身的組織而創造的強烈的官能性是顯然不同的。他那無修飾的素朴和清純，到底表示出除他一人以外不能看到的一種手法。德國的批評家將他歸在表現派的作家中。表現派者是代表廣義的非自然的，非印象的傾向者，那也是妥當的。但他與其說是屬於一派的範疇內，寧可說是個人的，獨特的。從他所表示的文學的感情之豐富這一點看來，可以歸在新浪漫派這方面，但繪畫上的浪漫主義自有史的界限，爲了作出新的概念又須規定別的範疇了。

本文參考書：

外山卯三郎著《二十世紀繪畫大觀》

川路柳虹著《馬諦斯以後》

54

版店書明開 ●●●

西方藝術史

譯茂思武·著原查馬

角二元一價實卷上

著者馬查 (T. Matson) 係現時世界著名的新興藝術理論家，他具有着新的理論，對一切藝術方向都具有着新的見解。

本書詳述西方工業革命以後各國繪畫、彫刻及建築的發展方向，並予以嚴正的批評與分析，駁倒了過去一切傳統的見解。凡欲正確的瞭解現代西方藝術發展史者，不可不讀此書。〔下卷不日出版〕

本店出版 藝術書

半農談影	美術的表現與背景	西洋名畫巡禮	西洋畫派十二講	羅丹美術論	西洋美術史	現代藝術十二講	藝術概論
劉半農	板垣種 藤石君	豐子愷	豐子愷	曾覺之	豐子愷	豐子愷	黑田鶴信
三角五分	九角五分	精裝二元二角 裝一元六角	二元二角	四元	精裝二元八角 裝一元四角	精裝一元七角 裝一元二角	精裝六角五分 裝一元五角

上海廣州北平南京漢口
開明書店印行
(售經有均坊會大各國全)

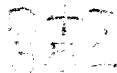


03636

現代繪畫概論
日本外山卯三郎著

國立北平圖書館
NATIONAL LIBRARY OF PEIPING
PEIPING

登記號 03636 書號
Acc. No. Call No.



民國廿三年一月初版發行

實價大洋六角
(實價不折不扣
外埠酌加寄費)

“論概畫繪代現”

印翻准不權作著有

原著者 外山卯三郎

譯述者 倪貽德

發行者 上海福州路開明書店
杜海生

印刷者 上海東熙華德路餘慶里
美成印刷公司

總發行所

上海福州路八五五號
電話掛號七〇五四號

開明書店

分發行所

南京路漢口中山路
州惠愛東路長沙南陽街
北平楊梅竹斜街

開明書店分店

