



近 代 藝 術

目 次

第一章 印象派名稱之由來

一 印象派名稱之由來

二 印象派之起源

三 印象派之出生

四 現代生活之表現

第二章 印象派之原理與新印象派之誕生

一 外光描寫之科學的實證

二 理論之實際化

三 新印象派之人物

第三章 後期印象派與表現主義

- 一 再現的藝術與表現的藝術
- 二 塞尚納的藝術之哲學的解釋
- 三 單純化之藝術
- 四 在繪畫上的抽象的性質
- 五 狹義的表現主義

第四章 立體派與幾何學派

- 一 立體派之反印象主義的傾向
- 二 立體派的人物
- 三 幾何學派

第五章 旋風主義

第六章 未來派之藝術

一 未來派之繪畫

二 勞農露西亞的未來派及涅文孫

第七章 新理想主義的繪畫

一 龐格，雪朋納，培柯林及麻立斯

二 陀尼，羅塞魯，阿曼瓊

三 羅東，加立安羅，亨利羅索

四 塞岡梯尼，托馬及拉依達

第八章 構圖主義

第九章 都會的藝術與野趣的藝術

一 巴黎之資產階級藝術

二 英國的奇泊西藝術與勞動者藝術

近代藝術

一 印象派名稱之由來

印象派 (Impressionists) 這個名稱，完全是偶然附會上去的東西。當一八七四年，法蘭西畫界的新進作家，在巴黎開了一個自作展覽會，那展覽會的同人，便是僻沙羅 (Camillo Pissaro) 莫奈 (Claude Manet) 雪斯來 (Alfred Sisley) 羅奴阿爾 (AurGuste Renoir) 塞尚納 (Paul Cézanne) 葛由邁及毛利沙夫人等，是一向被視為藝壇的革命家 (Revolubonnaire) 在沙龍出品時常有落選之憂的人。其後竇加 (Edega Decas) 尼鐵 (De Nitris) 勒披奴 (Lepine) 等畫家亦加入出品。

在這展覽會裏，莫奈出品的繪畫之中，有一幅題名為「印象·日出」的，是描寫着在朝陽光裏的海港眺望，那輕快的筆觸和透澄的調子，充分地描

寫出空氣的感覺，表示出以前的繪畫上所沒有的自然觀照和表現的技巧，很引起一般觀衆的注意，不知道是從誰的口中，隨便給牠題了一個名稱叫印象派，在同年八月二十五日，有（Louis Leroy）其人，在新聞紙上發表了一篇開頭於該展覽會的嘲笑的批評，題爲「印象派展覽會」，自此以後，印象派這個名稱，便漸漸傳行於世。於是這偶然被人加上去的頭銜，他們幾個畫家自身以此自命了。

莫奈自己也對外國的訪問者說過：「給印象派題名的，並不是印象派畫家自身。當我們第一次展覽會的時候，我的一幅表現日光的繪畫那是描寫着太陽落在霧氣之中的光景，很難給牠取一個適當的畫題，那是描寫那時雪斯萊（Liszt）便說：『題爲（Impression）（印象）不好麼？後來就把這名字印在目錄上，許多批評家和畫家對於我們的嘗試多加以冷笑，給我們冠上印象派的頭銜。』後來我們自己也使用這個稱呼了。」

前面所說的，多少可以說明一點最早傳說的興味，至於牠的起源，下面還要詳細的說明。

二 印象派之起源

——馬奈之革命——

在左拉的小說「制作」裏，那主人公青年畫家的克洛特，便是以馬奈（Edouard Manet 1833-82）做模特兒的。那克洛特豫言着新的繪畫說：『太陽，空氣和光明，是我們在新的繪畫上所要求的。我們描寫物體，要能如白晝太陽光底下所看見的一樣。』

這一種的理想，同時便是印象派的出發點，但這理想在實現以前，非經過一個段階不可。那便是色彩並不是爲着說明某種事件的，却是爲着色彩自身的諧調而使用。就是描寫甚麼東西的意味和內容，那自然的結果，色彩的

諧調並不是從屬的，表現色彩諧和的美，是繪畫存在的理由的全部。照這樣說來，色調的美，不是爲着鼓吹某種羅曼諦克的情緒，或者是所謂聯想起詩意的文學的興味，單單以「爲色調的色調」的純粹地畫的興味爲本位。

這樣的純粹地畫的興味的色彩觀照，最早而最大膽實行的，是愛德華·馬奈。他在一八六三年的沙龍落選作品展覽會裏，出品一幅「草上的午宴」。一面是暗綠色的草和幾株樹木，後方是一條河流，一個女子露着半裸體在歡樂地戲着水。前景是兩個男子穿着黑色的上衣和鼠色的褲，繫着淡紅色的領帶，兩足伸出在草地上，在那旁邊，另一個全裸體的女子同樣的坐在草地上，像是剛從水中起來在乾濡濕的身體的樣子，她的青色的衣服和黃色的麥藁帽子脫在一旁。這是這幅繪畫的大體。

在習慣於從繪畫上要求出某種事象的意味和內容的爲興味之中心的人，一定要嘲罵這幅畫是不道德的東西，所以當然是被沙龍委員所排斥，而被陳

列在落選品展覽會裏。當時拿破崙三世和皇后蒞場參觀，走到這幅畫前面，皇后便不歡地背向而去。

但是馬奈的目的是在於色彩的諧和，描寫的對象是甚麼都可以的。他因着太陽光的微妙的作用，在少女的肉體上，受着樹葉青色的反光，爲着表現色的魅力而描寫坐在草上的裸體女子，還有在綠色的主調中點以白色，能使全體色彩的諧和上生明快的效果，所以他描寫在水中遊戲的白色肌衣的女子。就是，他是爲着求某種色彩的諧和的美而選擇某種題材，所以着重於題材的意味的當時的人們，誹謗這幅畫是猥褻的，這是當然的事情。

這幅上的裸體——或是對象的全體——是以純粹的畫的興味爲中心的，所以對於太陽輝耀的光線的美表現出敏感的歡喜，但是表現太陽的光，還是鈍重而不透明，天空等也是明亮而缺乏空氣之感。

一八六五年，馬奈的奧靈披亞（Olympia）在沙龍出品了這幅畫，現在

陳列在盧森堡博物館裏。青白色的神經病模像的少女橫臥在白色軟毯的床上，赤衣的黑奴下婢捧着花束立在後面。這幅繪畫和「草上的午宴」同樣的被人非難，大家都憤怒着說，馬奈的作品是沒有入沙龍的可能。在以傳統的思想看畫的人，對於他的繪畫的鮮明色彩——「爲色調的色調」的觀照——是不能夠理解的，但是少數具有新思想的畫家，立在「草上的午宴」和「奧靈披亞」之前，却感出了新的繪畫的方向，按着這幾個少數的人，便生出了印象派運動。

給馬奈以新的色彩觀照的暗示的，是西班牙的畫家委拉士貴支（Diego Velasquez）的繪畫。委拉士貴支的作品，當一八五七年在英國的麻威斯脫大博覽會裏最初公開陳列，在法國，直到一八六〇年頃才漸漸介紹他的藝術。委拉士貴支的繪畫色彩並不豐富，甯可說他是冷的單調的，但却是清澄的鮮明的，馬奈受了他的作品的感化，從傳習的蒼色中脫離出來，就如奧靈披

亞那幅畫，若是用以前的舊式畫法，那就要用鈍重的鶯色來塗彩，但馬奈却鮮明的白色和下女身體的黑色相照，所以有傳統思想的人，不能和這新的色彩觀照相共鳴。

馬奈的認識自然萬象，均歸於色彩諧和的結果，所以對於形的認識是認爲不必要的，所重的只在於第一印象所得着的色彩的靈感。我們無論看見甚麼東西那瞬間的印象，就着某種色彩罷了，因此看到美人顏面的瞬間，我們所認識的，不過是那瓜形的白面上的紅的和黑線而已，但是這第一印象上若有了先入觀念的時候——便是混入了智識的時候，那麼最初便領悟到那紅點是唇，黑線是眉，因此畫到人家顏面的時候，眼睛是要像眼睛的樣子，嘴唇是要像嘴唇的樣子，定要把形象描寫準確，十分的注重 Design（指光暗輪廓），但是依第一印象描寫的時候，根據那樣理智的認識以期形式的正確是不必要的，單只要描寫那白紅黑等所成立的色彩調和的印象就可以了。

照這樣看來，色彩的調和是比什麼都要緊，從傳習的意色中解放出來而示人以明快的色調，這一點是馬奈的功績。所以印象派的藝術，實在是由馬奈的色彩觀照中引導出來的。

最初努力於給馬奈的藝術以好意的辯護的，便是自然主義文學的主將左拉，他們兩人的友誼極為親密，前面已經說過，左拉曾經以馬奈做模特兒寫過一篇小說。一八六六年，左拉用了克魯特的化名——就是那篇小說中主人公的名字——在『L'Événement』新聞上發表了一篇題名『Man Salon』的展覽會評，在那批評中，屢屢讚賞馬奈的藝術，爲了這篇論文，那新聞社接到了許多憤怒的信，購讀者也因此減少，於是那論文就不得不中途停刊了。像這樣看來，馬奈的革命的藝術，是如何地被當時一般人們視爲邪道！

三 印象派之出生

——蒙奈之外光——

和馬奈的「草上之午餐」及「奧靈披亞」起共鳴的少數青年畫家們，後來便漸漸集合在馬奈的周圍。莫麗沙女士是第一個馬奈的信徒，後來便和馬奈的兄弟結婚。僻沙羅和蒙奈便做了馬奈的好友。此外如盧諾阿爾，雪斯萊·待加，拉脫羅 (Fantin Latour 1836—1904) 等相繼加入以馬奈為中心的團體中。

他們每天晚上，總是聚集在巴黎的 Batignolles 馬奈住宅的附近咖啡館裏，互相談論着外光描寫的研究。這集合一直繼續到一八七〇年普法戰爭為止。從戰爭起來之後，他們都離去巴黎而風流雲散了，馬奈則以志願兵而加入軍隊。

當集合離散的幾年間，最敏感地最極端地繼續開拓那外光描寫的方法的，是克羅特，蒙奈。後來因為他作品的一幅而成立印象派的名稱，已在前面

說過。在事實上，充分地表現太陽，空氣，光明的印象主義，最初生出萌芽的雖在於馬奈的藝術，而使牠成育，開放完全花的，却是蒙奈的功績。

蒙奈從傳統的陰影描寫中脫離出來，而入於清新的色調之明快與對照和極單純的構圖，可以看出他是受了馬奈的「草上之午宴」和「奧靈披亞」的極深的感動。因此他更發明分解地觀照太陽的光和空氣的色的方法。用三稜鏡分解太陽光，可以發現出我們眼睛所不能夠看見的無色光中，有七種色彩。和這同樣，對於外光具有深的熱愛和敏銳的感覺的蒙奈，也就把太陽的光和空氣的色分解出若干光輝強烈的色彩而且表現出來，所以結果，便把這種光輝強烈的色彩綜合地配支在畫面上，而成爲極鮮明而燦爛的光的合奏。

這樣開拓到分解地觀照外光的境地，使人想像起他是多少受了蒙鐵契里 (Adalphe Thomas Maricelli 1824-86) 的繪畫的感化。蒙鐵契里雖然是個描寫貴族生活的畫家，但他因對於光的效果有敏感，所以看起來好像是用

了寶石的粉末所畫出來一樣的輝耀而莊麗的色彩的諧和，特別是描寫直接受光的部分和陰影部分的對照的技法，使人想起他給與蒙奈的外光描寫以何等暗示。而且他雖然在陰影部分，也不是完全暗的陰影，因着簡接的受光而仍舊含有溫暖的光彩，就是說，在蒙鐵契里的畫上，陰影的地方不是缺少光的部分，不過是光的程度比較低的部分。這一點，和印象派的原理是完全一致的。

蒙奈取了新的興味完成外光的表現，所以在畫室裏描寫人物是沒有意思的，我們應當到戶外去描寫那太陽光線滿布着風光。他自從因爲一八七〇年的戰爭而離去巴黎之後，便卜居在距巴黎六哩左右賽納河畔的 Argenteuil，其後他又在賽納河畔一帶移居了幾處。在那轉輾的移居中，專描寫戶外遠眺的風景，而尤以描寫路昂本寺的連作最爲著名。他在這繪畫上，與其說他寫出中世紀的石造建築物的堅牢和莊大的形態與物質感，甯可說是表現在那建

建築物表面上所看出的太陽光線的美妙的作用。因此那畫上只不過是被分解出來的輝耀的色點，光線綜合在建築物的形上，眩目而顫動，至於建築物的性質和形式是甚麼多可以的。在那裏，暗的陰影是一點也沒有存在。蒙奈的畫上，陰影也是光的一種，不過在陰影的部分，青，紫綠及橙黃色的班點，比較直簡受光的地方，使用的分量多一點罷了，就是光和陰影的區別，是依據色彩斑點的分量之多寡而表現，沒有絕對的差別存在的。所以畫面的全體，只看見眩目而輝耀的種種色彩像熱病樣子的顫動。

在描寫路昂本寺之前的一八九〇年，他因為要觀照在同一物上因太陽光線的變化而起的作用，便開始描「積藁」。這「積藁」一共描寫了十五幅，對象是在同一個地方，而描寫時候的時刻，天氣，節季却是一張一張不同的，有的是在盛夏的中午，有的是在冬季澄明的日子，或是黎明，午後，白晝，早晨，以及黃昏的日暮。那對象，不論甚麼時候都只是一堆積麥藁和一片

曠野，那濃陰的影子投在地上而已，但是對於那顫動着的太陽光線，却顯出畫家熱烈的愛情和敏銳的感覺，在以生動的莊嚴的色彩的音樂，去觀照那單調的對象。

「路昂本寺」和「積藁」的連作，好像是在試驗着光線分解的觀照的樣子，所以要是說明印象派的原理雖是很好的繪畫，但浸在對象裏面的畫家的感情却是缺少深味。但是他後來的作品就減少這樣的實驗的雄辯，而描寫柔和沈靜的觀照了，如像「睡蓮」便是一例。在蒙奈自己庭園裏的滿生着睡蓮和其他水生植物的閑寂的池沼，東方風味的橋，他便將這池沼做題材而描寫「睡蓮」(Nymphaeas)的連作。今春(一九二八年)在東京的泰西名畫展覽會裏，曾往陳列他一九〇八年的作品，畫上的形是取材池沼的一小部分，水面上除浮着的睡蓮之外是什麼也沒有，水面微波不興，反映晴空，含着靜默的光，靠近上方的水則變成淺綠色，幾羣集合着的蓮葉，像是吸收了紅紫

的色彩，在那下邊緣，簡單地加着赤紫色的線條，具有夢一般的感覺。在前面的幾朵黃色的花溫順地開着，那遠處所看見的花，是白，赤，紫的小點，像影子一樣的浮着，全體是澄明而靜寂。

但是，像「路昂本寺」和「積藁」等的作品，假令是實驗的，那麼的確可以確立印象派的原理和實際，是值得記念的作品。這種特殊的新的外光描寫，與其稱他爲印象主義還不如說是 Chromatism 較有明瞭的意義。在他一八八三年所開的個人展覽會的時候，證明了那最初只是被人嘲笑的時期是業已過去。一八八六年乃至一八八七年間對印象派一般的批判，既然改變了調子，蒙奈的有力的讚美者也增加了。文學家如 Duranty, Theodore Duret, 經營家如 Durand Ruel, 鑒賞家如 Caillebote De Bellio 等，都成了蒙奈和其他印象派畫家的讚美者從世人無理解的攻擊中加以擁護。蒙奈是當時印象派畫家中的最後的殘存者，直到一九二六年才與世長辭。

四 現代生活之表現

——盧諾亞爾，待加，及洛脫萊克——

一八七〇年的戰爭之前，愛德華馬奈的鮮明清澄的色彩觀照暗示於蒙奈及其他畫家以新的繪畫的方向，但這還不是真的印象主義的藝術。但是，他後來也表現赤灼的太陽的光，和描寫那因光熱而溫暖的空氣的顫律；一般人都猜想着；那是從他曾經給與感化過的蒙奈那裏得來的感化的結果？這猜想的真偽雖不能明判，但從都市的卑俗的平民的現代生活之種種相中看出美來這件事，却是馬奈的功績。所謂近代的都會的日常生活，因着他，而被優雅地表現出來。在描寫舊的傳習的色調中，色彩的魅力還在第二，繪畫的意味和內容作爲興味的本體，因此不得不在傳習的美意識上應着這樣味而選擇題材，但是在馬奈，色彩的諧和是占據第一，所以只求色彩的諧和，內容就是

卑俗，就是醜惡，也沒有什麼關係，因為他以純粹的畫與爲中心，所以已經超越過最先的卑俗和醜惡。因此我們若是說這張畫是卑俗的，並不說所描寫的題材是卑俗的，是指他所表現的色彩的諧和是卑俗的。

在人物畫上適用印象主義的原理而於現代生活中看出美來的，是奧葛斯托，盧諾亞爾。他雖然也描寫風景，但取材最多的却是巴黎的年青女子。而且不論資產階級的女子，無產階級的女子，乃至賣藝的女子，却是他描寫的對象。那太陽的光在年青的女性的身上起作用的時候，是如何地現出豐麗而誘惑的色調的神秘，他像是以被美的魔女所吸引着的青年一樣的心情去追求着。他只在於現出那樣的色調的神秘，所以不必特別借貴族的高尚的太太小姐們做模特兒，就是卑俗的無產階級的姑娘，若是給她受了外光的魔術，就現出真珠般的肉感來，像從稚純的夢之園中而來的女子，或者是像山花般的無邪氣的野生的姑娘。

當馬奈的「奧靈披亞」出品之後三年的沙龍裏，盧諾亞爾也出品一幅「*Lise*」，描寫一個身穿白衣手拿遮陽傘的少女，是受了蒙奈的感化而現出外光描寫的萌芽。

一八七七年在巴黎的 *Pelietier* 街所開的印象派第三四作家展覽會裏，諾盧亞爾出品他的「鞦韆」和「舞蹈會」，在這時候。蒙奈的外光描寫的原理已經確立，所以盧諾亞爾的這兩幅畫上，在陰影部分，用溫暖而鮮明的紫色調子。因此他和其他的印象派作家的作品一樣的受世間一般的劇烈的非難和嘲笑。盧諾亞爾藝術的全體是官能的，他的一生溺惑在光的魔術裏。他不在探究着用色調表現水一樣的肉感的盪惑，而且還能機敏地捉住少女面上瞬間去來的表情。

從馬奈在卑近的現代生活的諸相上看出畫的感興來，此後的畫家，便從目見的家常便飯中自由地採取無限的題材了。在那中間，專取材於巴黎都會

生活的某種特殊的對象而成爲獨特的畫因的畫家，是待加和拉屈里（E. de Toulouse-Lautrec 1864-1901）。待加是最愛描寫競馬，舞女，洗濯女等。他所取材的跳舞女子，並不是理想化地詩化地來描寫，他不過是冷靜地敏感地觀察那運動和形相。學習跳舞的姑娘們在運動時某種一瞬間的姿勢，若是被固定着的時候，實在是畸妙的奇形的姿勢。待加是最能捉住那樣的奇妙的姿勢——即運動的一瞬間的姿勢，而以科學家般的冷靜的心將那畸形的姿勢不客氣地明現出來，他的繪畫是能使人感到一種皮肉的觀照，而從運動的表現中所生的特殊的線的節奏，是從來的畫家中誰也不能表現的。

在構圖上，他更是一位值得驚嘆的革命家。他的構圖，所謂中心是毫不注意的。他在一張畫面上描寫幾個舞女，並不技巧地來配置伊們，完全是將偶然的位置隨意採取。例如在畫家的前景，除了舞踏練習台之外，什麼東西也沒有，只在後景的一隅，看見兩個舞女在沿壁的摺捧旁練習跳舞，像這樣

的構圖是數見不鮮。

拉屈里是一個沈浸在妓院，馬戲場，咖啡店，酒場裏的畫家，他能把藝人，娼婦，遊浪者等的真相毫不虛飾地赤裸裸地表現出來。

有人反對把待加入印象派的畫家之中，但假令根據他基礎於由恩格爾（*Jean Auguste Dominique Ingres 1780-1867*）的系統而來的古典的線條，而用明快的色彩，描寫現代卑近的生活這一點看來，他是可以被論列在印象派之中的。至於拉屈里是一個獨特的藝術家，有時被加入在後期印象派的畫家中間。

一 外光描寫之科學的實證

印象派的外光描寫，決不是由科學者的實證引導而起的，說起來是很巧的事情，印象派的發生，和關於光的科學研究的發表恰恰在同一時期。

德國的科學家漢姆霍而支，發表他關於光學的研究的一種著作「色調之感覺」，是一八六三到一八七〇年之間，那時便是以馬奈為中心的一羣具有新思想的青年畫家，每夜聚集在咖啡店裏討論外光描寫的理論和實際的時候。漢氏在一八六七年又刊行「生理學的光學」一書，而法蘭西的化學家雪凡羅（Michell Eugene Chevreu 1786-1889）也刊行「色彩在工藝美術上的應用」一書於世，於是置學說的根據於太陽的七原色的解剖之上。

但是漢氏和雪氏均係純粹的科學家，還沒有到以學說來暗示新藝術的方

向的地步。其後學者亨利（Charles Henry）才以光學和色彩學直接和美學相

結合，於是印象派的真理，便得着了科學的實證。一向從事印象派的人，因這科學的實證而更得新的勇氣，印象派的外光描寫便更進於論理的而達到新藝術的境地。因此他們更有新印象派之稱，這新印象派的萌芽，是發生在一八八〇年的光景。

在科學上得着實證的印象派的原理，大體如下所述。

(一) 固有色之否定——自然萬物的色彩，不是獨立存在的，我們所看見的色彩，完全不過是幻影而已，然而因着什麼而現出色彩，那便是太陽。萬物本沒有原來的色彩，在牠的表面上受了太陽的光線才生色彩來。因為萬物本無原色，所以也沒有形，但是我們爲甚麼有形的稱謂？那便是「色的輪廓」。所以若是沒有色彩也就沒有輪廓了。那麼這樣看來，自然界本來沒有色和形的區別，不過爲說明的便利上而假設有色和形的區別。但是我們又爲甚麼能夠看出物的形呢？那是由各種的「色的面」而認識的。種種的色的面

集合的東西，映在我們的眼底，便生「物象的形態。」而且在前面所說，色彩是由太陽的光綫而生，所以若是太陽的光消滅的時候，所有的「色的輪廓」，所有的「色之面」，就是所有「物象的形態」也不得不從認識中而消失了。距離，深淺。容積的觀念，也是由於色彩的明暗而生，我們依着明暗的程度而得認識物件的遠近，所以要是太陽光沒有的時候那就是色彩消失的時候，那麼這種也不得不隨之而消失了。這樣說來，色彩是萬象認識之母，色彩，前面屢次說過，是因為太陽光的照明而生，所以是和太陽光相同的要素而成立的。太陽的光，用三稜分析起來，由七種原色而成立，這是物理學的定說，所以自然界的色彩，也是應當由七種原色而成立的，但是我們在自然界所認識的，決不止七種色彩，我們可以看見雜多的色彩，那又是甚麼理由呢？那是基因於光波的速度不同，就是光波達到物體表面的時候，是各種不同的，所以現出的色彩也是種種不同了。光波的速度，是基因於斜度的大

小。就是太陽光綫的直射和斜射的程度有千差萬別，所以所生的色彩也千差萬別了。簡單地說，便是七原色以外的色彩，實在也是由七原色相關連地調和而生出來的。此事再在下面的補色項內說明。總之，所有的色彩是由太陽光而生的，物體自身本來是沒有色彩的，所以固有色（Local Colour）是應當否定的。譬如樹葉本來不是綠色，樹幹本來不是蒼色，實在是因於光綫傾斜度的大小（特別是投射角度的大小）所以葉便現出綠色，幹便現出蒼色了。

（二）陰影的否定——光綫分解的第三種結果，是證實了陰影不是因爲光的缺少，是性質相異的另一種光。在風景上的陰影，不是缺少光的部分，是比較低一段的光的部分，那不過是因爲七原色的光綫射來的速度和在受光的部分不同的原因。以前的畫家對於陰和光是相對地觀照的，例如描寫物體當日光的地方，那光愈是強，則陰影亦愈爲濃暗，但在實際上，光愈是強，則陰影部分亦愈明。印象派的畫家便是着眼在這實際上的，因此光和陰是失

了相對關係，陰影亦被視為光的一種，所以將那傳統的在陰影部分用爲墨色的調子捨去了，就像蒙奈的繪畫，表現陰影部不過將青，紫，綠，及橙黃等色較受光的部分使用的分量多一點而已，即陰影和光的區別，單依色彩的斑點的分量之多寡來表現。這樣失去了陰影和光的相對的關係的結果，那畫面便成爲平面的，映在我們眼上的，只是一片渺渺地光的波動，許多色點輝輝着的海原。

(三)補色的現出——陰影部分的色彩爲甚麼和受直射光的部分的色彩相異，這是因爲陰影的色彩是由於折光而生，這折光是引起所有物象的認識。例如在室內的情景，那裏面的色調，並不是只從窗外射進去的光綫而現出，乃是因爲在室內所有物象的表面的色彩，依着折光的原理互相反射而生。由原色互相反射而生的色彩稱爲補色，例如在青色的机案放着紅的花瓶，那時青與紅便互相照應，即光波的互相照映，則在花瓶和机案之間，因二色之

反射而現出一種葡萄色來。這葡萄色便是補色。又如我們的頭面，當一方被射着太陽的黃光，他方又受室內的青光的時候，那我們的鼻子的周圍必定會現出一種微妙的綠色的補色來，由此看來，某一種場景的色調，常常是由原色和補色成立的。

一一 理論的實際化

——點描主義，分割主義——

印象派的畫家，用色彩來表現光，換言之，便是光藉色而表現，他們這種新的技法經過一度科學的實證而獲得真理，更進一層而論理的地作那樣的努力，新印象派便是表示那種努力的成果，他們將關於原色的作用和補色的現出的理論使其實際化。那結果所生出來的新技法，便是點彩的描述法。

像前面所說，在一個場景上所看見的色調，是由七原色和那原色互相照映所生的補色而成立的，所以色彩不是就用色彩來塗，努力於新技法的畫家

，是應當將色彩的作用接近於太陽光的作用，就是七色的顏料，是應當和太陽的七原色起同樣的作用。

太陽的七原色，在平常是相混融而成透明的白光包含世界，七原色的投射光，從我們的眼睛看起來是透明的白光，所以在使用色光的畫家，使用各種的原色值接相並地塗在畫布上，那由各種色彩混和而生的效果，在觀者的眼裏，能使色彩的作用接近於太陽光的作用。那用幾種顏料混和在調色版上而成的色彩再塗到畫面上去的畫法，是他們所不取的，他們是用赤，黃，藍等原色直接地點在畫布上，所以在近看起來，單只有許多混雜的原色，分不出什麼東西，但是隔開相當的距離眺望時，就現出光度極弱的輝耀的場景，因為由許多小點而連成的一面，在觀者的眼裏綜合着，便現出和光相等的效果，還有依着補色的原理，各種原色互相映照而生微妙的補色，例如青點之羣和赤點之羣相接着並置在畫面上，那麼隔開相當的距離遠眺時，在青點和

赤點互相對射的地方，便現出綠色來。他們像這樣的將顏料用微粒或是小點像砂粒一般的塗在面上，所以被稱爲點彩派（Pointillists—Pointillisme），其次，他們將色調用七種原色來分割，所以又被稱爲分割主義。

三 新印象派的人物

——斯拉，僻沙羅，西尼亞克及其他——

新印象主義不消說是起於法蘭西，最初實行分割主義在繪畫上的，是喬魯奇·斯拉（George Seurat 1859-91）。但一說給印象派以科學之論據的，不是秀凡羅，而是美國科倫比亞大學的羅特（Rood）教授的視覺上的實驗。羅特教授曾比兩個回轉圓盤而記述一種實驗。在甲圓盤上，並塗着兩種色彩，在乙圓盤上，則塗着用同樣的兩色在調色板上混過的色彩。回轉甲圓盤時，則其上所並塗的兩種色彩，混和着映在我們的眼裏。像那樣所生出來的

混和色，比較乙一圓盤上的混和色要明而生動得多。所以要求光輝強烈的色彩，那在觀者眼球的水晶體上混和的比較在調色版上混和的有効得多。斯拉得看了這實驗的暗示而理會出色調的分割。其後蒙奈和僻沙羅受了這影響，他們也用純粹的原色並列地塗在畫布上。——像這樣記述的人也有。

但是蒙奈對於色調分割之科學的論證並不加以大的注意，他因為對於太陽和外氣具有無限的愛好和銳敏的感覺，所以即使不受科學上實證的助力，他還是能夠成功一個「光的畫家」。至於僻沙羅則和斯拉的分割主義相共鳴而實行，但他的真的價值，却在於田園畫家素朴而柔軟的感興。印象派畫家之中被稱為真的田園畫家，只有他一人而已。其他的人雖然也描寫田園，但他們與其說是描寫田園的趣味，不如說：在描寫光的趣味。或是太幻影化地觀照自然，但只有僻沙羅是具有素朴而溫柔的感興，靜寂地浸潤在田園的氣分裏，而印象派的外光描寫在他的靜穩的景趣上更使其清新而明快。所以他

的繪畫雖多是愛好的。他的長子路西恩·僻沙羅（Lucien Pissarro）最初雖是論理的地追求着點彩派的描法，但到後來對於極端的印象派也稍稍緩和，只注意着色調的分解而描寫那田園的明快的外光。

斯拉在一八八四年的水浴上，雖然已經表示出新印象派的新的描寫的形式，但那種形式表示得最完成的，是在一八八六年的獨立展覽會裏出品的「夏之日曜日」那一幅畫上。畫面的前景是河岸的林間，後面的河水反映着晴空的色彩，是一個天氣美好的夏天的日曜日，聚集着許多快樂的人們，或是橫臥在草上，或是牽着小孩的手在漫步閒眺，或是垂釣絲在水中，在鮮明的黃色的草地上，站着幾株綠葉叢生的樹木，新鮮的樹影投在草地上，紫色的衣服，赤色的傘，和小孩純白的衣服，燦爛地點綴在草原上。畫面的全體全是由原色的小點排列而成，輝耀而眩目，有強熱的感覺。

斯拉在三十一歲就天逝了，他的作畫的時期很短，所以他的的新描寫的

形式，站在科學的論據這一點上，還沒有大的藝術的價值，但他假若從這樣的論據出發，再達到超科學的境地，組織地追求着光與空氣而達到一種陶醉和喜悅的境地。那麼他在那地方可以獲得情熱的滿足而現出神秘的輝耀的幻影。而這幻影是他用了情熱來求的唯一的幻影。

此外新印象派的畫家，如保羅，西涅克，(Paul Signac)，亨利，馬爾丁(Henri Martin)，西滕諾(Henri Le Sidaner)等，但因過於，過於機械的，單調的，失却了畫家最初對光和空氣的情熱與喜悅，所以不免於世人的非難。

一 再現的藝術與表現的藝術

——塞尚納，谷訶，高庚——

印象派從傳習性上解放視覺，開拓新的色彩觀照的方向，但是他們所開拓的，是只根據於在肉眼上事象反應的方向，而心眼却被閉却了，換句話說，就是對於自然只有視覺上的反應，而沒有到個性反應的地步。

不消說每一個畫家都是具有個性的，所以在無意識之間總是拿了個性去解釋自然，其次，抱熱情去愛撫光和空氣的結果，自然能超越寫實而現出個性的幻影，所以，「外面的」和「內面的」，「肉眼的」和「心眼的」，都是程度上的問題，實際上雖是這樣，但若是根本的原理上對稱地論起來，則印象派和新印象派的態度，畢竟是完全在太陽光的再現，並不是以自己的個性去攝取太陽的光，就是爲着再現光和空氣而求共通的法則，所以極端地說

起來，若是幾個印象派的畫家在同一的地方同一的時刻描寫，那麼看上去便恰恰像同一人描寫出來的一樣。在實際像這樣的事情是少有的，至少在論理的歸着上不是這樣的，立體派批評印象派和新印象派稱牠為「外面的寫實主義」，便是爲着這一點。印象派是過重視覺而閑却頭腦，而新印象派則此弊更甚，這是立體派的評語。因爲這樣的原故，所以現在應當在印象派開拓的道路上，更深一層而起內面的要求，滿足這一種要求的藝術在便宜稱爲後期印象派。

太陽光綫的效果，縱然能夠極完全地表現在畫面上，總逃不出再現的境地。在再現的境地上，作品的價值是相對的。印象派的作品價值，太陽光的效果，和畫面的效果相比較，依着後者接近的遠近而決定，那就是被描寫的物象和描寫的結果處於相對的地位。

但是描寫的結果像不像被描寫的物象，是不成問題的，機因於外界的物

象在個人的心上生出感情，由這感情出發的繪畫，那作品的價值，是依着作者情感的中心點如何而決定，至於像不像外界的物象是無關心的。描寫的結果是已經和被描寫的物象暫脫離而獨立着的一種實在——是作者個人的情感上生出來的新創造物。這是絕對的境地，這樣的描寫是表現的。

「表現」的作品，和外界的真理相對地比較，是不能決定牠的價值的。谷訶所描寫的向日葵，是谷訶心情的發動，機因於外界的向日葵而具現出來的一種新的創造物，所以這張畫不是向日葵的描寫——再現，是向日葵加個性的結果而生出來新的實在。所以表現的藝術不是模寫「生」，是和「生」同價值的東西。

在這裏要說明的，所謂表現派（Expressionists）和表現主義（Expressionism），牠的意味是極廣汎的，後期印象派諸人當然不消說，就是蒙柯，康丁斯基，和最近德國的諸新畫家，也都包含在裏面，而立體派在他們的主張

，也明明是表現派。

但是特別被稱為後期印象派的，是指那從印象派的方向而更進一層入於「內面的」幾個人，例如法蘭西的保羅，塞尚納（Paul Cezanne 1839-1906）保羅，高庚（Paul Gauguin 1848-1903）和蘭人的汪，谷訶（Vincent Van Gogh 1853-90）等。他們的被歸屬於中，是因他們幾個畫家都以個性的自由的表現為特色的，所以他們彼此在藝術上，除開「表現的」這一點以外，沒有什麼其他的共通點了。

塞尚納的藝術，對於形是有了新的自覺。印象派和新印象派專注意於色的光的表現的結果，雖然在畫面上現出渺渺的光波來，但無論怎樣總是平面的，沒有立體的感覺，塞尚納却在空間捉住立體感的神秘。那種神秘決不是只以視覺的寫實所能接觸的。而他的成熟的作品，還不只在於立體感，而在他的畫面以空間的某一點為中心而作韻律的活動。他對於宇宙的諧調和旋律表

現出明敏的感應。他說：「自然的現象，是都應當以球體，圓錐體，圓筒體去追求。」用了這樣的抽象的形體的諧和去觀照對象，在那裏便理會到宇宙的諧調和旋律。

和塞尙納充滿着靜寂而熟慮的觀照比起來，那麼谷訶的情熱是狂慕而過激的了。當他的情感衝動像狂風一樣湧起來的時候，就沒有給他執筆的餘裕，從顏料管裏急速地擠出顏料直接就塗到畫面上去。他所描寫的繪畫，是異常的緊張而有強烈的感情。不論是麥田，橋，天空，經過他狂熱的情感的洗禮，都像波浪一樣的在狂湧着，但有時當他像患着惡熱病而醒過來的人一樣，會感到不可思議的靜寂，而表現出一種裝飾美來，例如「向日葵」便是一例。

高庚是一個傾向於汎神論的文明人。他是具有文明人的敏感，而從文明的都會的技巧的虛偽中逃出來。我們不如說，因為他的敏感性，所以反對那

潛伏在技巧和虛偽之下的不自然，而在赤裸裸地曝露在白日之下的地方却看不出甚麼不自然和虛偽來，他爲着要在那種地方去求出真純來，就在一八九一年到南洋的泰依提島上的半開化的社會裏度着快適的生活，一八九三年再回到巴黎，文豪斯德林堡說：「住在高庚的亞丹中夏娃不是我的理想中的夏娃。」高庚却反駁着他說：「你的文明是自己的病。我的蠻人主義是我的健康恢復。你從開明的思想中所生出來的夏娃，是使我討厭的。我所描寫的夏娃，是能够赤裸裸地站在我的面前的。你的夏娃若是現出赤裸裸的現出自然的姿勢，無論如何是無恥的厚顏的。所以她縱然是美，也是苦痛和罪惡之源。」因此高庚再離去巴黎，而到南洋的原始的社會之中，娶泰依提島之女爲妻，度着原始的一生。他在那樣的境地中，看出了在赤裸裸的自然之姿中不失其爲美——甯可說是增大。那島上，是斯德林堡的「伯爵夫人」所不願意住的。

高庚的敏感性在文明國的都會上看出智巧的不自然來，而去追求那最自由最素樸的境地，結果他的繪畫，便具現單純性和永遠性，所表現的形象上是最單純的，情感是最純真的。表現在他繪畫上的泰依提島的女子的表情，不是一時的心理的發表，是永遠無窮的人間的情緒。在那裏沒有人工的粉飾，而只有原始林的永遠閑寂。

二 塞尙納的藝術之哲學的解釋

——培爾氏的藝術論

關於塞尙納的藝術，人各異評，茲介紹英國美學者培爾（Clive Bell）氏在他所著的藝術論假說中所說的梗概於下。

喚起我們「美的情緒」的東西，培爾氏稱牠為 Significant Form 在希臘的神像上，在法蘭西的哥諦克式會堂的窗門上，在墨西哥的彫刻上，在波

斯的壺上，在中國的絨緞上，在意大利的壁畫上，在普尚，披愛羅。特拉。法郎契斯加和塞尚納的傑作上，都有一種結合特殊狀態上的線條和色彩，或是形態和形態的關係，刺激我們的情緒。這種線條和色彩的關係和結合，這種能使我感覺美的形態，他稱之謂 *Significant*。而所有在造型美術上的共通的本質，都應當是 *Significant Form*。但這裏所說的 *Form*，是線條的結合和色彩的結合一同包含在裏面的。事實上，形和色的分離在哲學上說起來是不可能的。我們決不能看見過無色彩的綫條和無色彩的空間，也不能認識色彩的無形的關係。在實際上，色彩只有附屬在形態上的時候才成爲有意義的。色彩的職能，是在乎提高而且加強形態的價值 *Value*。

但這不過是單在手法上的問題，要之，能使我們起美的感動的綫條的結合，或是線條和色彩的結合，便是 *Significant Form*。在這裏不要誤解的，培爾氏 *Significant Form* 是單在技巧上的問題，就是指沒有內容的畫布上的

「綫條和色彩的結合」。這不是單單結合的意思，而且是應當能起美的感動的結合。那美的感動的程度，是以畫家的精神內容為比例的，這兩者的交涉再在後段具述。

在說明的繪畫上，形態不是表現情緒的東西，却是在暗示他種的情緒，或者不過是以此作傳達報告的手段，就是那種繪畫，是傳達被描寫的情緒於觀者的謀介，而繪畫自身的情緒——從被描寫的題材上獨立的情緒是沒有的。所以也許能喚起心理學的地，歷史的地，道德的地來引起我們的興味，但決不能使我們起美的感動，就是不能喚起我們的美的情緒。牠所感動我們的，是依着畫面的形態而使其暗示或傳達「觀念」乃至「報告」的興味，不是形態本身的興味，這種繪畫，是不過作為聯想作用的手段而已。

像這樣的對於說明畫的非難是已經成為常套了，但却是甚麼時候却可以引用的常套。培爾氏所說的我們決不以他為珍奇但在他的假說上，並不拘泥

於學究的思考，對於藝術是從最高的鑑賞力出發的。在他的美學的假說上他對於藝術的欲求也是那樣的。是從鑑賞時候的歡喜和悲憤中織出來的美學說。是從他自身之內所有的藝術家的豐富的感受性上而求得的。

他這樣的說：樹立美學說者，必須具有兩種資格，就是藝術的感受性和明晰的思考力。若是缺少感受性，就沒有藝術的經驗，而不是根據於廣而且深的藝術的經驗的學說是沒有價值的。從藝術只是不斷地受着情熱的感激的人，是能夠有基礎材料而可以引出「快適論」來，但要從正確的基礎材料而引出「快適論」却須頭腦的任務。所以健全的智性和微妙的感受性都是應當具有的。——所有美學的法式是根據於個人的經驗，因此是主觀的。要是在美學的法式上根據客觀的真理是可笑的，在純真的美學，是單只有我們的情緒，當這情緒起來的時候更須加以頭腦的考察。

「如何地描寫」是重要的問題，而「怎樣能感到美」更是重要的問題。

「美」和「美麗」(Beautiful)的意義是不同的。人看到花和蝶會覺得美麗，但有時在自然的形態上却不能感到美的情緒。有許多不能創造出能使我們感到美的形態的畫家，只在傾赴於自然美的再現，以一般美的情緒誘惑觀者而沒却了真的鑒賞，像這樣的繪畫，是不能引導我們到藝術特殊的世界——美的情緒的境地裏去的。

但是怎樣才會生出美的情緒的境地呢？這是接着而來的問題。Signific art Form 是藝術家的創造。被創造的形態是創造者的情緒的表現，所以能深深地感動我們。在繪畫上線條與色的創造的使用是母胎於畫家的情緒，由那情緒而再出現出來的美是純真的，恰恰像原始藝術的共通的特性，是沒有技巧的熟練，所表現的是崇高的印象的形態。這種特性是由「形態的熱情的認識」而來的。我們因為被羈於屬性的感情和智識，所以不能真誠地，熱情地認識形態，就是不能以純真的情緒去觀看形態。偉大的藝術家對於事物是在

那純真的形上去認識的，例如他看到椅子，是以椅子自身的目的去認識的，決不以牠爲載肉體的東西去認識椅子，又如看到屋舍的時候，也決不以牠是爲着住人的目的而存在的去認識屋舍。他將種種事物，却看作爲牠自身的目的而存在的，而決不是作爲他種事物的手段而存在的。這就是他脫離了先入觀念和聯想等而認識物的純粹的形態，從這樣的認識的情緒便能捉住他的感興的瞬間。這瞬間的他是在真的意義上感透實在。

認識了物的純真的形態，那麼便可從事物所有偶然的一時的興味和實用的目的上脫離開來，而只感到爲事物自身而存在的 *Significant* 即哲學上所謂「徹底的現實」。不能達到這地步的畫家，有意識的地或無意識的地製作那爲聯想的媒介的，繪畫是藉着通俗的實感的興味以欺騙觀者的東西。這樣的繪畫上也許有美的自然的再現，但能起美的情緒的 *Form* 却是絕對沒有的。

物體自身的 *Significant* 是「實在」的 *Significant* 我們爲甚麼稱他爲

Significant Form，就是說那線和色的結合是能深深感動我們的，那是因為藝術家對於「由線和色現出的實在」中感到的情緒，而在線和色的結合之中表現出來。換言之，便是個個事物的形態是具有一切宇宙象徵。我們被羈於事物之後天的存在目的的觀念或聯想的時候，這種幽暗的象徵是不能感得的。直到我們從事物的偶然的和條件的存在意義的觀念脫離的時候，才能接觸事物的真奧的實在，在一切之中認識「神」，在「個個」之中認識宇宙性，而且在遍在的一切都能感出節奏。藝術家必須接觸這種神秘，而應當在色和線結合之中表現在那種情緒。使我們感動美的 Significant Form 的境地便是從這裏生出來的。被支配於先入觀念的。對於事物，是抱着美醜凡俗的差別，但若是以原始的純正的感情去接觸，則雖在極微細的東西中也能受深的感激，看到蹲着的老人的姿勢和看到崇高的山岳是能夠到同樣的情緒。

甚麼東西都不是爲着他物而存在的，甚麼東西是爲着自身而存在的，感

到這種境地的人，就一切都視作神秘。不論是微細的東西，不論是高大東西，都能感到一種普遍的節奏共通地遍在着，橫過一切事物的表面而能接觸一切宇宙的感情。這宇宙的感情——神，在一切的事物上給與個個的 *Significanza*，所以一切的事物上都有着爲自身而存在的意義，具有徹底的現實性。惟有偉大的藝術家是感透了這真的實在。這樣的藝術家是不以線條和色彩作爲事物的說明或再現的手段。

到達這實在感透的路有許多。有的藝術家是依着接觸事物的外貌而到達，有的藝術家是由外貌的回想而到達，又有的藝術家是由銳敏的想像力而到達。依着銳敏的想像力的藝術家，是像精神和精神相應地感透實在，而他們的表現不是有形的實在物，是像心心相應地在說着實在感透的情緒。很多偉大的音樂家和建築家是屬於這一部類的，但畫家塞尚納却不屬於此，他是只依着對於事物之外貌而感透實在，他是一點也不執着模特兒的畫家。只依

着眼見所看見的東西到達實在，因此他創造出純然抽象的形體。

培爾氏贊揚塞尙納是新生命的繪畫的先驅者，塞尙納是發現新形態的世界的科倫布，他在千八百三十九年生於普魯文斯的愛克斯村，最初師從於僻沙羅的作風。世人都認他為相當的印象主義者，馬奈的讚美者，曹拉的友人，他是最鄙棄寫真的記述畫和貧弱的詩想的繪畫。在千八百七十年的光景他叛離了感傷性而接近科學——這是指印象派的原理而言。但科學是不能滿足藝術家的。塞尙納看見了印象派的大家所不能看出的東西。印象主義雖描寫出精美的繪畫，但他們的原理却使藝術入於不通的路上。因此他就退居於故鄉之一隅，和世間隔絕專從事於製作，發現了新的啓示，這啓示是橫過十九世紀和二十世紀間的一大深淵。他凝視着幼小馴染的風景，但他不像印象主義者的以光的方式而作風景或玩弄人間生活的競技，他理解出風景是爲着風景自身的目的而存在的——看出了純真的形態，在這裏，是有實在感透的境

地存在着。不只是風景，一切的事物上却能看到純真的形態來。塞尚納的後半生不斷地勢力於這形態的 *Significant* 的捕捉和表現。

三 單純化的藝術

——馬笛斯，童鏗，方格生及其他——

塞尚納，谷訶，高庚三人被尊為後期印象派的始祖現在一般地被視為繼後期印象派遺鉢的畫家的作畫上，便依着那三個始祖所發現的途徑，而努力於醇化。那其中之一便是單純化的傾向。

藝術既然自覺地達到了不是物象外面的寫實的境地，就自然地入於單純化的傾向，這是為什麼原故呢，因為既然不是忠實地描寫物象的表面，則以率直地造形的地表現最後的感情為目的，表面上的繁瑣的屬性是可以無關心的。所以最純真最貴重的單純化，對於物象的情感是達到內心的窮極的絕對

境，在那裏，要得到造形的表現的欲求的時候才會創生。

表現的最簡單的形式是線條。籍着一筆線條可以表出情感的湧動，再沒有比牠簡單而直接的表現了。所以在單純化的表現上，線條是最重要的。線條本不能作為物象說明的手段，籍着一筆線條而可以成功一種象徵的存在，線條是具有線條自身的目的。看到那單純化表現的繪畫，若是可了一筆單純的線條，那麼畫面的全體，就像拔了一根柱的建築物。會起崩壞一般的感覺。因為這種繪是具有構造的（Construction）特色而暗示着事實的。就是描寫女子的裸體，也不用外面的寫實，而以必然的線條用最簡單的形來構造女子的裸體，這樣的構造，使表面的視覺的認識純化，達到觀照的窮極，在那裏才能看出造形的欲求來。同時更具有和「構造的」並存的「第三種量」（Third dimension），這便是說畫面本來不是平面的，是有立體的空間存在着。

線，因為具有構造的必然的要素，所以以單純化為特色的畫家，大概是

素描的能手。他們常常捨却有寫實意味的光和陰影，而僅僅以單純的置度的變化來表出「第三種的量」，

現存的後期印象派的畫家，最是唱着單純化的藝術的高調的，是法蘭西的亨利，馬諦斯（Henri Matisse 1862-）他是一個線條的詩人，有時又被稱為立體的畫家。

現在法蘭西的屬於單純化的畫家，如馬爾奎（Albert Marquet），梵拉明克（Maurie De Vlaminck），莫利斯，奧托羅（Maurice Ntrillo），拉托西（Gaston La Touche）等，在他們的作品上，都可以會得在新興藝術上的線條的意義。

生於勞泰羅達摩的畫家王端鏗（Kees Van Donger）的繪畫也是傾向於單純化，他是最愛描寫人間的光輝的生活，他說：美的影像，不是人生的寫真，是人工的而且是空想的東西，所以影像的藝術要到自然和理智宣告終末

的地方才會發現，爲着要從現實的卑俗醜惡中脫離，不得不乘着空想之翼，到達了那個境地，藝術才能產生，所以璫鏗的藝術是逃避的無味而粗剛現實而那寫實的藝術他是不承認牠爲藝術的。但是時代是早已不許他再入於新拉斐爾前派的空想世界，他是在現代生活中表出他之所謂「美的影像」。

他從二十歲時候來到巴黎，就浸潤於都會的誘惑。高庚是要忘去了文明人的醜惡而逃到半開化的島上，但璫鏗恰恰相反，他想忘去文明人的醜惡而更深地入於文明的渦漩之中。於是他便成爲一個描寫都會的嬌美的女子和都會的優雅的女子的畫家。那種女子，大抵是具有巴黎式的都會的藝人階級所特有的一種的癖的。在溺惑於巴黎的都會的香氣這一點上，和他那唯美主義的藝術觀上，使我們不禁聯想起惠斯托羅（Whistler）來。

（註）惠斯托羅是英國的唯美主義的畫家，生於一八三四年歿於一

九〇三年。

生在英國的方格生(J. D. Ferguson)，生在美國的女流畫家麗絲(Anne

Estelle Rice)和派撲羅(S. J. Pepoe)三人，都是從法蘭西的後期印象派輸入以後，在他們的繪畫上，都可以看出感情的明快的色彩，單純化的形像，和大胆的黑色的使用的共通點來，他們對於形象的面不視為平滑的面，而用立體感去觀照，因為要這樣的表現，所以他們使用有組織的筆觸。就像方格生的作品「安穩」，描寫着一個坐在安樂椅支着頰的穿着水的衣服的年輕金髮姑娘，那金髮，女子的肌肉，和衣服的表面，所有繁瑣的細部都被省略了，例如在那水色的衣服上，是用着強健的筆觸組織的地分着許多濃淡——色度——恰恰表出像有着大的繫痕的木彫那樣的立體感。而在緊要的地方，是用着很有力量的黑色的線條來總括全體。像這樣的繪畫，是看不出物象的寫實的再現，除了具有組織的濃淡，許多明快的色彩面和黑色的線條流動着的律動的諧和之外再沒有別的了。這樣的純粹的畫的興味，便是後期印象派

的藝術的生命。

四 在繪圖上的抽象的性質

——辟加蘇的作品——

抽象的性質，也是近代藝術的特質的一面。

所謂「抽象的」，和「非寫實的」，「文學的」，差不多是同一意義。從那在視覺上所認識的物象的表面而照舊寫出來的境地，或是那假借形象為手段而表出文學的興味的境地中脫離出來，依着視覺和心的協力作用，在自然界看出了秩序，律動，諧調——總稱為內面的諧調——的境地，那構成畫面的形象，是具有形象的獨立存在，不是自然的描寫，也不是作為傳達詩趣的手段，像這樣的獨立的諧調當然是抽象的東西了。這種諧調的構成，決不是預先機械的地組織着的，是潛伏在人們的內心，由對於諧調的敏慧的活動

力而漸漸得到觀照。在那裏，便有着和「形似」相反的「抽象」。因此，在近代藝術上，意匠（Design）是被視爲重要的。這裏所說的意匠，是指內面的諧調的意思。

抽象的性質，更含着以抽象的形體的諧和來觀照自然的意義。不消說這仍舊是以形象而觀照形象，結局和前述同一意味。

塞尙納也曾說過：「自然的一切，都應當以球體，圓錐體，和圓筒體去追求，同樣，色彩也應當在諧調的上面更精密地努力於 Design。像這樣的以球形圓錐體等的抽象的形體去觀照自然的境地，最極端地唱着高調的，是帕博羅·僻加蘇（Pablo Picasso 1881）。他生於西班牙，年輕時候就到巴黎，在一九一〇年光景，便開始以二等邊三角形描寫在裸體女子的肖像上。他這樣以抽象的形體的諧和觀照自然的態度，像是受了塞尙納的影響，其後更得着了素朴而嚴硬的像粗削的木彫一般的黑奴藝術的烟士披里純，便真直

地突進於抽象的世界的神秘，所以他不論是植物，建築物，人物，都是用了方形，角錐形，球形去表現。自從受了黑奴藝術的感化後的他的作品，稱爲黑奴時代（*Période Nègre*）。

我現在將不嫌重複的再說一遍，不論是人物和建築物，不是作爲傳達某種詩趣或意義而描寫的，也不只描寫那表面所認識的東西，是要達到了從人物乃至建築物的構造和容量上直接地訴之於感情而卒直地表現出來的境地——以形象觀照形象的境地——物象才能描寫出抽象的形體的諧和，但在後期印象派作家的繪畫上雖是含有境界的形體之諧和，但從畫面的全體看起來的時候，那所描寫的形象，還是在自然界所存在的東西，或是女子的肖像，或是山川的眺望，都可使我們辨認的，像這種依着主觀的作用而客觀的形似變形，那全體便不免要消失境界的形體的意識。但是在辟加蘇的最極端的繪畫上，抽象的形體看上去依然是抽象的形體，最後在畫面上所認識的，便是

純粹地幾何學形體的組合，而使物體還元到幾何學的形體。那保有客觀的形體的繪畫他雖然也曾作過，但那是不能使他滿足，所以他就完全以形體的要素來分解自然，而再將牠綜合起來，那時候最先的客觀的形體是完全不顧，只有依着緊張着的情緒的創造性而現出來的抽象的形體和線條的諧和。在下面所述的立體派的藝術，可以說是脫胎於辟加蘇的畫境。但是辟加蘇的作畫的樣式是屢次變動，就像一九二一年在巴黎展覽他近作的時候，那立體派形象的分解是一點也看不出了，這是成爲畫壇上的一個問題。

五 狹義的表現主義

——現代德國的新藝術——

「表現」是「再現」的反面，所以對於印象主義藝術的反動便有表現主義的勃起，就像本章最初所述的。印象派因爲太注意於客觀的再現，對於自

然是受動的態度，不消說人們都是在無意識之間行着個性的活動，所以即忠實地作觀覺上的印象——即感覺的經驗——的再現，多少總帶着個性的陰影的罷，但是印象派對於個性的活動畢竟沒有明確的覺醒，到了後來新興的藝術家們，對於自然取受動的態度不能滿足他們的慾望，便依着精神活動對於自然積極的地取能動的態度，從那地方想創造出新的造形的世界來，那個世界不是以繪畫來再現自然的，是由個性的創造的活動而表現出來的新的生命。

依據上面所解說的，後期印象派當然是不消說了，此外非印象主義的藝術——立體派，康丁斯基——都包括在表現主義之中。但是那狹義的表現主義，却是指現在德國新興文藝上在注目着的表現主義，特別是指因着世界大戰和德國革命而變本加厲的新的特異性的作品。

表現在繪畫上的狹義的表現主義的特色之一，是一種人間苦的表白。如

雨根·若克 (Eugen Zah) 的，便可以看出像在體現着人類全體的運命的哀愁。加路勞·曼塞 (Carlo Mense) 的「冬」，不是普通的雪的寫景，像是假着寂寞的曠野的雪景色而現出潛伏在我們心的深處的永遠的哀淚。在他的「意大利風景之一幕」上，是描寫着一個像幽靈一般的神秘的女子忽然高高地立在平壇上。那女子的出現，看下去是不會給人類以幸福，而像是在作人類的災禍的預言。曼塞的非寫實的態度，在技法上是帶有幾分復古的傾向，所以他所描寫的肖像的姿勢和表情，是故意地使他固定化硬化，看上去是像一種嚴肅的木雕的偶像的樣子。

表現主義的藝術，更有對於自然而使人們的理想力的作用高潮着的傾向。從人們的理想力調整自然的姿態，在那裏有着個性的自然和創造的意思。就像馬爾克 (Johan Mare) 等，在大戰前公開他的特異的動物的繪畫。他所描寫的，不是動物的寫實。如臥着的牛，青色的馬，森林中的鹿，都是依着

畫家的理想力。用了新的立體感和容量感而變為一種神秘的構造。這種新的世界的動物使我們會不思議地感到人類的感情。最近表現主義的畫家中，更有取立體派和未來派的技法，在線的流動的旋律和形的組織的諧和上，表出人類自由的理想力。

在德國一般地被視為表現派畫家的主要的人，除前述之馬爾克等外，尚有葛路奈華爾特（Grinewald）派依斯坦（Peelstein）納爾特（Nalde）谷克西加（Kokshka）諸人。

國賊（四ノ三） 福人。

伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直
非關一類 伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直
人 伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直

伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直
伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直
伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直
伊藤博文（四ノ三） 日本政治家（一八七二—一九〇六） 曾任首相（一八九八—一九〇六） 谷直

一 立體派之反印象主義的傾向

立體主義Cubism，是現代法蘭西藝術上新運動的一種。

立體派是反抗印象派的客觀的寫實主義的態度，而要在藝術上追求主觀的自由流露之一派，所以立體主義亦可以說他是一種的表現主義。印象派的反對印象主義的藝術觀最露骨的地方，是他們將於光的觀念。印象派是不承認一切物體的固有色的，無論甚麼物體都沒有牠的本來的色彩，只是因為受了太陽光後才有色彩，所以一切的色彩都是太陽光所產生的，這是印象派的根本的思想。這樣看來，色彩是根據於所謂太陽的客觀存在而生的，那麼色彩，所以一切的色彩都是太陽光所產生的，這是印象派的根本思想。這樣看來，色彩是根據於所謂太陽光的客觀存在而生的，那麼色彩亦視為一種客觀的存在，以刺激我們的視覺。但立體派的思想却和此不同了。立體派的

對於色彩，不是這樣的客觀的意義，依據他們所說的，色彩仍舊是光所產生的，但這地方所說的光，決不是太陽光的意思，他們的所謂「光」，是指物的「顯現」的意思。所謂物的「顯現」，便含有刺激我們的精神的意味。因此，雖然是何等地物理的地暗的東西，若是能夠最強最快地刺激我們的精神的，那就被稱爲是「光的」，反之，雖然是何等地物理的地「光的東西」，要是刺激我們精神的地方比較遲鈍，那是應稱他爲暗的東西。

光輝既是指物的顯現而言，而物的顯現，便是指我們所認識的那物的色彩（和形體）而言。所以因着光輝的程度不同而色彩也不同了。換言之。表示「如何的光」——「如何的顯現」的便是色彩。但依前面的所說，所謂「光」者，不是物理的，是有着精神的意味，所以色彩的認識，也不是視覺上的客觀的感受，甯可說是有着主觀的刺激的意識。以印象派的物理的感受性看來，白色的東西便是「光的東西」，黑色的東西便是「暗的東西」，但

在立體派，白色的感覺，不是和這樣的機械的地光的觀念相混同，黑色的感覺也不和暗陰的觀念相混同。縱使是如何白的東西，要是刺激我們的精神極為遲鈍，那麼決不是「光的東西」。反之，縱使是如何的黑，要是刺激我們的精神極為強速，那依然是「光的東西」。因此，雖然像死一般黑的寶石，和白色或紅色的綢緞的相比，那黑寶石的光度要強得多。

這是立體派對於光的新的見解，他們是將光的觀念主觀化的。

使印象派的藝術觀更進一層於科學的，是新印象派。所以主觀的立體派非難新印象派的科學的態度是當然的事情。新印象派，是由一切物體的色彩是太陽的光輝的產生的理論上出發的，太陽的光線是由七原色而產生，所以畫家描寫自然的時候，也應當以和七原色相當的顏料之點並列着，依着那種原色的反映而生的補色，自然便可再現在畫面上。立體派對於這些是這樣批評着說：新印象派用了顏料表出太陽光線的七原色，所以顏料不在調色版上

混和，而以本來的單色塗在畫布上。但是從三稜鏡分解出來的七原色，都是同質的，而顏料的七原色却是異質的。所以前者的七原色混合的時候，便成爲有光輝的白色，但若是顏料的七原色混合的時候，決不會成爲白色。在這裏他想表現「光」的技巧便有了矛盾。若是假定並置着顏料的七原色而能夠生出和光的七原色混合時候的同樣白色的感覺，那麼將顏料的赤和青並置時所生的紫色，是應當和顏料的赤和青混合時所生的紫色是一樣的東西，但事實却是不然，所以他們的理論和實施不免生出大大的破綻來。

不論是立體派，所以的畫家都沒有不愛光的道理，但只是不希望像新印象派那樣科學的地觀察光，而只在觀察明的面和暗的間隔的混在。而且他們雖然愛着色彩，而不是像印象派那樣捨了暗色只選擇明色的制限的使用。沒有暗色，明色，寒色，暖色的差別，所有的色彩是都用的。這是甚麼原故？因爲在對於自然表現主觀的感應上，那樣制限的使用是無益的。

立體派稱這主觀的感應爲「造形的意識」。那是他們受了塞尙納的暗示而說的。他們說，柯洛培的寫實主義，和印象派的寫實主義，都還是外面的，直到塞尙納才成爲內面的。所謂「內面的」，便是在繪畫上脫離了如實地模寫物象，而藉着綫條和色彩的力，在我們的本能上給與造形的意識，也就是將繪畫從再現轉化到表現。

不消說柯洛培是寫實主義的先驅者，他雖然專注意着實的衝動，而成爲因襲的視覺的奴隸，將投影在自己網膜上的東西全部受入，他是表現海洋的最初第一人，但他的觀察只是表面的感覺，不能感受那波浪的動搖感，所以他的海洋的繪畫沒有深的觀念。

印象派的馬奈也是一個寫實主義者，爲甚麼呢？因爲他是從日常生活中捕捉畫因，而且在平凡的事物之陰中發現出潛伏着的強有力的東西，但他仍和柯洛培同樣是屬於外面的寫實主義的。總之，不論是印象派或是柯洛培，

網膜都是重於頭腦，畫家囚於視覺上之認識而忘却精神的感動，所以被稱為「外面的」。但是與柯洛培和印象派的外面的寫實主義對立而起的是塞尚納等的內面的寫實主義，立體派是由塞尚納而發生萌芽。這是立體派自身所說的話。

二 立體派的畫家

在前章辟加蘇的藝術的抽象的性質上所說明，完全可以應用在立體派的藝術上，此地不必再說。立體派為着要純粹地表現他們的所謂造形的意識，便借用了方形，三角形，平行四邊形等的幾何形體。麥賽筋（Jean Metzinger）的裸體，是許多幾何學形體的聚合，在那上面所謂自然的形似，僅僅只能看出有三角形的鼻子和變形的目的的一個肖像。

就抽象的形體以分解自然而言，立體派舉出如次的論據：在自然界的形

體和形體，和色彩相同，是互相映照的，所以畫家的感受性，應當捉住形體的變動——就像在色彩上的 *nuance* 的變化。例如某一形體和其他形體相接觸的時候，那兩個形體便互相映照，這一方，爲着他一方，或者是加強，或者是變弱，或使其粉碎，或使其誇張，或使其增大，或使其消滅。如一個橢圓形，取多角形包圍之，在我們的感受性上便成爲圓形。所以在某一畫面上比較牠周圍的形體具有優勢的時，那主要的形體便可以支配畫面全體。

像這樣在置自然界的形體之間便有着微妙的變動，那麼要將牠表現出來，就得以形體的要素分解自然，而更須使其成爲諧調的，組織的。所以立體派的繪畫，沒却了寫實的形似，而只看見種種抽象的形體的——或形體的要素的——有機的共存或組合。

立體派的繪畫，有動的要素多的和靜的要素多的之分別。在前者，是以形體的要素分解那自然的時間的經過——即動着的印象，在畫面上抽象的形體

和線條的諧和是動的，如僻加蘇的「六絃琴」便是一例。在後，就只以幾何學的形體翻譯那象的靜止着的狀態，相當地保有物象的客觀的形似，例如在哈平（Auguste Herlin）的「靜物」上，中央桌上的水壺，就只在輪廓翻譯為幾何學形體，全體依然不失為水壺本來的構造。畫面的全體，恰恰以幾何的形體表出靜止的狀態，所以是近乎織物模樣的感覺。

女流作家馬麗·羅朗桑（Marie Laurencin）也被列入於立體派之中，但她却一點也不用幾何學形體，她只依着極敏銳而纖細的感性和想像力以觀照現實的物象，而使其成爲一種不可思議的幻影化。這位女流作家，不是純感覺的認識，也不是純主觀的想像，是依着一種感應性，而看到白晝的客室，或舞踏室，或化粧室，或戶外的畸形的影子，在演着種種的活劇，恰恰表出近代都市的輕薄氣的惡的妖精的模樣。

最初公開立體派的繪畫的，或是哈平。或是白勒克（Georges Braque

1882)雖不十分清楚。一八〇九年的獨立展覽會裏，白勒克像是出品那立體派式的繪畫，同年，馬諦斯也出陳立體的地描寫着建築物的繪畫，對於那種畸形的描法，一半是帶着嘲笑の意味而加以「立體主義」的名稱，這便是立體派的起源。

在翌年的獨立展覽會，復孔尼阿(Le Faconnier)和羅朗桑等出品立體派的繪畫。一九一一年的獨立展覽會的四十一號室，便完全陳列立體派的繪畫。在前述的幾個畫家之外，葛萊士(Albert Gleizes)、勒加(Fernand Leger)等都有出品。此外如洛托(Andre Lhote)陀勞奈(Robert Delauney)拉·夫萊斯奈(La Fresnaye)等也都是現在著名的立體派的畫家。

三 幾何學派

取了靜的立體派的表现法，而最露骨地以三角形，圓形，平行四邊形

十二角形，圓錐形等描寫物象的，是英國的幾何學派。

羅萍生（W. Heath Robinson）的「雙兒與乳母」，全體都是用了圓形描寫成的。用了兩脚規畫成一個圓形以表現乳母顏面的輪廓，鼻孔的地方是畫着兩個小的圓形，還有像目，口，齒腫等，都是引兩脚規作成圓形來表現的。裙是用了大的圓形，手足是用了圓形的連鎖而成的。畫家要表出肥滿的肉體感，選用圓形怕是最適當的方法。乳母手上抱着的雙兒，也都是由兩個圓形而表出頭部和胸部。

培托曼（H.M. Bateman）的「資本的勞働」，是用半圓形描寫的。勞働者之肩，是由一個半圓形表出，手和足的關相的地方，是由連接的兩個半圓形成功，資本家的手足，是只以一個半圓形表現，關節是看不見的。這樣不同的描寫法，很能顯相出資本家和勞働者體格不同的地方。

阿弗萊特·里托的「小海鸚鵡」，是用四個半圓形描寫的。恩白路士·

周 (Ambrose Chew) 是以種種的三角形描寫鳥，更用五角形表現犬。瓊·海塞魯 (John Hassall) 是用三角表現海景。

他們和立體派不同的地方，是只在於要誇張物質感的印象而應用幾何學形體，對於繪畫的抽象的性質的意識是沒有的。像這樣的藝術，是不過想以畸異的思想來騷動一時而已。

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

立體派的運動，是在巴黎的藝術界中起來的，和立體派有同樣的藝術觀而取着反抗的態度的在英國起來的運動，是Vorticism。那是從Vortex（旋風或渦卷之意）這字上取來的名詞。這派主張的要點，是「依着想像的力在藝術作品中再建自然」，仍舊是非寫實主義的一種。這一派的主將是美國生的溫德姆·劉斯（Wyndham Lewis 1884—），他在旋風主義的機關雜誌上說：「不是模倣自然的第一個理由，就是傳達和自然接觸所受的情感，並不是模倣自然，却是再造自然。」所以這一派的畫家，是以創造新的別種的自然爲目的。他們嚴格地以根本的形體的要素使自然還元，例如劉斯的「藹士拉·波斯特的肖像」，那顏面衣服和手等，都是以直線和角的銳面使其還元，恰恰呈出一種沒有完成的木彫樣的外觀。依劉斯所說。「種種不同的現象之底，是共通地流着一脈永續的單純性，通過這單純性的時候，就能夠最莊嚴地確實地表現出我們的時代的最重要的意識和形態。」

一 未來派的繪畫

未來派的創生地是在意大利，最初的宣言書的發表，是在一九〇九年，已經有十多年的歷史了。他們的運動的中心點，是對於一切的過去和傳統的反抗。他們厭惡着一切過去的藝術和情調，而讚美現代的物質文明——如自働車的疾走，鐵工場的機械的運轉，停車場的騷音，飛行機的撲略拍拉，鐵的橋梁的輝光，戰鬥艦的黑烟，那結果，便是嫌惡一切靜的，而愛好動的。所以在藝術上是主張動的感覺的表現。他們說：完成了動的感覺的表現，便可以解決在繪畫上的容量的問題。爲甚麼呢？因爲「動的感覺」同時便是「力的感覺」，因此也便是「容量的感覺」。但是動的感覺怎樣能表現出來？依他們的主張是：運動和光，是可以破碎物象的定形，那破壞了的物象，是分解爲許多的面和線。但還不只是分解。運動一定是連續着的，而那種面

和線，是暗示着運動的無限的進行。所以未來派是否認物象的絕對的靜止狀態，他們的描寫物象，如是暗示一切運動的無限的進行。用了面和線的組織來表現的。而且要把運動的連續狀態表現出來，和空間一起的時間也成爲一種被表現的東西。結果他們的繪畫，有很像立體派的地方。

加爾拉 (D. Carrà) 的「人體的動的形體」，陸索羅 (Luigi Russolo) 的「自動車的 Dynamisme」，撒凡里尼 (Gino Severini) 的「滑稽跳舞會動的象形文字」，鮑曲尼 (Vimberto Boccioni) 的「往來着的人」，都是根據這種原理而描寫的。

一 摩洛 雪朋納 培柯林及麻立斯

「印象派」和「表現派」的區別，不是絕對的，是程度問題，同樣，「寫實派」和「理想派」的差別，也是程度上的題。「若是忠實地描寫某太太的獅子狗，那便成爲兩匹獅子狗，決不能成爲藝術上的創作。」歌德的這一句話。無論那一個寫實主義者也當肯定的。畫家特別用了顏料來描寫物象，是因爲要追求那非繪畫不能求得的东西——在實生活上所有的現實中沒有的東西，由此種意味說起來。一切的藝術，都是理想主義的，換言之，藝術是表現的，多少總是依着畫家的創作的心理而理想化的。所以在藝術史上。稱某一派的作品爲理想主義的藝術，是指那理想化的程度之特甚者，這便是說不是在無意識間使現實理想化的，乃是具了情熱在現實之中以追求神秘，愛慕羅曼諦克的剪圍氣，有時甚至從日常的生活完全脫離而夢想着幻影的世界。

在十九世紀法蘭西的兩個新理想主義的代表畫家，是雪朋納(Chavame) 1824-98) 和摩洛 (Moreau 1826-98)，他們都是在心性的根底中體驗着「近代的悲哀和幻滅」的人。但這兩位畫家的美和憧憬，像水生植物般的浸根在極澄明的理智之泉中。摩洛愈是在理智之鏡中明澈地感到悲哀和幻滅，愈是要追求情緒之陶醉的滿足，但他的疲病的神經和官能，在對於過分的表情和姿勢上，只感到厭倦的誇張，那種缺少理智的精神的一時的高調或不加反省的激情，他是不能忍耐，他常常沈浸在 Orpheus, Edipus Sphinx, (註) 或沙樂美的古的時代的幻想中。那種人物是常常具有靜的感情和冷的反省，一點也沒有誇張的表情和姿勢。而摩洛的頹唐的官能，却要追求那強烈的眩惑的刺激，而忘却那現實的「悲哀與幻滅」和理智的認識，他以可驚的詩人的想像和學究的執念，最初取初期羅奈桑世的大家的藝術，以至印度的僧侶的美術，德國的古銅版，威內楷的古陶器，瓶壺的繪畫，嵌石畫，黑金象眼，

壁掛等，將這許多珍奇的骨董品蒐集而研究之，由那種所得的疊惑的美的要素而各種融合起來。以粧飾那堂或偶像一樣。那裏他現出了絢爛奇巧的空氣 Orpheus 或沙樂美時代的古的幻想，恰恰像用了寶石或金箔織物等來粧飾殿和人工的樂園，但要之那是粧飾的，所以從然何等地絢爛與奇巧，那底裏流着的精神，却依然是冷靜的。但是，對於現實的「悲哀與幻滅」的明瞭的意，如何地使其麻醉，而頻頻追求着華麗的人工的樂園，創造出新理想主義的藝術，我們對於摩洛是可以這樣說。

(註) Orpheus, Edipus, Sphinx, 均係希臘神話中之人物。

雪朋納是具有沈靜的特質。但他不以技巧的官能的陶醉來遮蔽沈靜的精神的寂寞。他對於現實之悲哀和幻滅也是把握着明瞭的意識而逃到懷古的幻想裏，但在那幻想的世界裏他依舊在嘗着寂寞，在那裏的寂寞，是聖化普遍化了的。他也和摩洛相同，對於誇張的表情和姿勢，一時的興奮，不加反省

的激情，甚麼同情也沒有的。他所追求的，是人間永遠的情操，普遍化了的感情。所以他所創造出來的幻想，實在不是某一特定的古代，是不知道屬於那一時代的幻想。在裸體上只捲着一塊白布的少女，橫在海邊的岩石上，在梳理着長髮，但那種少女，也可以說她們是古希臘的女性，或者也可以說是現代南方海岸的女性，有時看起來又不像古希臘的女性又不像現代的女性。要之，在那種女性上，不過是具現着人間的永遠的情操的幻想。所以他是超越局部的實感和官能的刺激，避去繁瑣的細部之描寫和肉感之表出。他的藝術的聖淨閑樸的情趣和嚴肅安靜的氣分，便是由這種地方而來的。他正和摩洛哥創造絢爛的人工的樂園相反，只貫徹着人生的恆久的情操，在那裏，是看出了像聖僧的生活樣子的單純，素樸，靜謐來。

在德國同時代的新理想主義的畫家，有培克林（Arnold Böcklin 1827-1901）其人。摩洛哥和雪朋納依着澄明的理智而促進其從現實的逃避，反之，

諾克林却直接地以怪畸的幻想去觀照現實，恰恰和原始時代的汎神教者或靈魂論者相同，一切的自然現象都信爲有神意的啓視或有人格在行動着。這種汎神教的心裏，在培克林的想像性中還殘留着，所以他看見海豹，就幻想到住在海中的人面魚身的生活，看見了陰暗幽靜的海中的狐島，他又視爲超渡死者靈魂的神祕之島。因此他的繪畫，不是作爲傳統的神話和傳說的圖解，却是直接成爲神話和傳說的創造。他所畫的怪獸和怪魚，與其說是從純粹的空想所產生的，甯可說是好像在甚麼地方存在着的現實的東西。

培克林不只是在自然中感到人間的感情，在色彩上也以人間的感情移入。在印象派，色彩是作爲光的表現，這就是說色彩是作爲表現光的手段，但在培克林，色彩是爲他自身而表現的，各種的色彩都有着各種獨立着的人間的感情，在畫面上的色的調和，有一種象徵的刺激。在他的幻想的神秘上給與深的實在感的，便是這種色調的象徵的刺激。以那樣怪畸的神秘的幻想而

示我們以實在感的畫家，怕只有培克林一人。

此外同時代的客死在羅馬的德國畫家麻立斯(Hans Von Marses 1837-87)，是有德國的雪朋納之稱。

二 陀尼 羅塞魯 阿曼瓊

融合新印象派的光學表現和雪朋納的裝飾的構圖的，是法蘭西的摩立斯·陀尼(Maurice Denis 1870-)。他想到新印象派的光學的表現，和戀慕着日光輝耀的南國的心是一致的樣子。他時常思慕那在光輝的紺青色的海邊的女神和妖精的遊戲，所以取了他新印象派的技法以描寫輝耀的光和空氣是最適當的手段。

他沒有像雪朋納那樣追求永遠的感情的心，所以陀尼描寫的人物，比之於雪朋納，那是極為現實而卑俗了。他將空想的世界和現實生活合併着描寫

，卑俗的人間現實，藉着裝飾的構圖和鮮明的南國的光線，而顯出異國的情調來。高瓦特地遠渡到泰依梯島有發見的東西，陀尼却在近代的資產階級中發見出來了。例如他的作品「浴」，是描寫着一個少婦在爲嬰兒洗浴的繪畫，全體瀾漫着帶有透明的青味的光。那浴槽之中的嬰兒，稍稍有一點誇張的表情和姿勢，在畫面上給與一種宗教的感情，但全體決不是從現實的人間生活中脫離。又如「耶穌的孤立」，是描寫着基督的孤獨的祈禱，基督的姿勢，是可以看出受了中世紀藝術的影響，但這繪畫並不是爲着宗教的情操，是爲着光的效果和裝飾的感興而描寫的，所以是極爲裝飾化的浪岩丘，適用着點彩派的描法，而不過在落花之中置着小小的基督罷了。

像在陀尼的畫上所看到的，不是圖解的聖書譚或神話，而具有純粹的畫的興味之態度，我們在法蘭西的路塞爾（X. K. Roussel 1867-）的「古代顯出」上也可以看出來。路塞爾決不信仰古代的神的存在，他只看見在藍色

的明空之下活動着的甚麼也不知道的虛幻的人影，那種場景，看上去恰恰像搖動着的濁水之中映着的形象，草木和地面燃起着濃烟，人影融入在那烟裏面的樣子。他不過將這種朦朧得體的不知道的人影，假設的附加以裘必達等的名稱。他用了顫動的筆使輪廓模糊着，像是受了蒙梯契里的影響，但缺少蒙梯契里的透明的光的感覺。

浸潤在羅曼諦克的情趣的陶醉裏的，是法蘭西的畫家阿曼·瓊（Arman Juan 1860）他的所有的繪畫的特色，是有一種模糊的美妙的圍氣。他繪畫之的人物，都是沈浸在纏綿的空氣之中，肌膚上吸收着五色的柔光，具有陶醉的快感。

他表面出包圍在各種的特有的雰圍氣中的事物，不論是「婦人之肖像」「密談」，「牧羊之女」諸畫中，那各種專屬的雰圍氣，都像彩霧一般的描寫着。

安格爾曾經這樣的說過，偉大的素描寫的無論什麼作品，是表現出那作者如能以色彩在素描寫在給與真的效果，就認為最快適的手段。對於安格爾這一句話，也可以這樣的說：所有的偉大的色彩表現家，素描若能在他的色彩上給與效果强的色價，是認為最快的手段。阿曼瓊便是像後者那樣的。

像安格爾和狄萊爾的素描上所看見的線條，他是不用的，他的素描沒有能筆家的線條的。但是他所畫的貴婦人的寬大的綢緞的衣服上的柔軟的摺紋，或長椅子的木匡等，是很能使人感到一種力的「流動」，他的繪畫的素描的要素，不是直接地表現線的形，是以筆觸的流動在色彩上給以活力表現。那對於色彩恰恰是一種活因素。

他所常常注意的地方，是形態和氛圍的美妙的關係。換言之，他所表現的，是題材上所有的情調。他常常用了像看機發動期的夢想中的青年那樣的感受性來選擇題材，他的繪畫的色調和裝飾的構圖，是根據於這樣的感受

性而創造出來的。還沒有親近過女子的少年，往往依着空想而滿足純粹的性慾。在那裏，是有着成年人所沒有的憧憬和陶醉。阿曼瓊也是這樣，他藉着烟波一般的色調的情感以滿足他的性慾。他是追求着美的滿足，追求着情緒。

阿曼瓊從這平明的無趣味的外界的甚麼地方，探求出美的情緒來。若是沒有包圍着美的色調的空氣的事物，他是決不描寫的，所以不能顯示諧調的裝飾的構圖，他是決不描寫的。他以豐富的想像性和感受性，選擇那適於己意的色調和構圖。他或是描寫幼女，或是描寫年輕的姊妹，或是描寫貴婦人。但是他無論描寫什麼，那色調和構圖，都好像是屬於從我們的實生活脫離的世界的樣子。包含着像溶化着五色寶玉的虹的光輝那樣的色彩情調，和那適當的裝飾的效果，是從他的想像性和感受性——所謂他的性慾——中創造出來的。

可是，他雖然執着自我的美的表現，而所表現的人物之內面的性格和外面的特徵，也是沒有忘却。他所有肖像畫的人物，都表示出一切各自的特徵，或者是具有皮肉嬌態，或者是具有優雅的內心。他們都是以色彩豐富的雰圍氣包圍着，而他們的心的特徵和姿態的特徵也發揮盡致。

三 魯東，卡利愛爾及亨利·羅蘇

魯東是在法蘭西畫壇上的一個特異的魂。他的藝術是神秘的。但一方面他的作畫是極理智的，科學的。但是他的繪畫的神秘是從什麼的心性中生出來的呢？若是由於科學的觀察，但他並不沈溺於外形的感覺的刺激，那麼或者是探求着精神的甚麼東西的結果罷。

他排斥官能的誘惑，在對象上追求着精神上所暗示的東西。但他所謂精神的东西，不是指徒然是空想的東西的意思，他只是正確地看着物象的姿態

。異常的自然和誇張的自然不是他所追求着的，他却是在靜觀單純的凡庸的自然而啓發靈感。他以 Pasini 描寫着壺中的花草和飛舞着的蝴蝶等。在構圖上沒有甚麼巧妙和變化，他只將這種單純的可憐的題材正直地描寫着，在那裏是漂浮着將要消滅般的神秘的幻影。有時他的藝術使我們聯想到占爾夢的詩來。古爾夢是以自然科學者的智性和觀察來看花草，而他在詩上所表現的，平凡的花草也變成了怪畸的幻想國的住民在對我們說話，恰恰像受了魔法之杖，無生物也成爲生物，動物也能做着人類的言語和表情的樣子。

魯東的藝術，一看上去好像是未還成的，但他的內質却是極充分地表現着。就像他的作品「書籍」，是描寫着一個在僧院中的中世紀風的加特力教的服裝的修行僧在翻着書頁的橫向的半身，好像是透過紅玻璃所看見的單色畫，只不過在紅的色度很重的幻想的雰圍氣之中，用了單純的線，簡單地描寫着僧的半身的輪廓而已。又如「奧番利亞之死」，差不多是甚麼也沒有的空

間，充滿着變化離奇的五色的雲彩，而只在畫面的下部，用了紫色的單線，極簡略地描寫那浸在水裏的「奧番利亞」的半身輪廓。但那空間的神秘的色度的變化，在他的繪畫上却是主要的地方。那種空間的色彩，使我們不能渾一地感到一種綜合的情操的表現，而却是含着一個一個的漠然的情緒，像在砂上不斷地打着的波浪一樣，一個一個的刺激着觀者的心，最後便感到全體的神秘的諧調。所以他的空間的色度常是動的。那是由那希有的靈感而表現出來的空間的神秘。

「奧番利亞」的表情和姿勢，一點也沒有圖解的要素和演劇的要素，若是不看到畫題誰也不知道是「奧番利亞」，或者是不會知道是浸在水裏的。這和拉斐爾前派的米萊的「奧番利亞」比較起來，那內質是完全不同的。

避了外形的——肉眼的——認識之再現，當首推法蘭西的卡立愛羅（

Eugène Anatole Carrière 1849-1906）了。當一八八五年以前的他的繪畫

，是有「變容的倫勃郎（Rembrandt）」之稱，表現出照着青白色射光的肉色的描寫。其後只以同一的色彩的濃淡來描寫物象，而他晚年的那種單色畫，是用了溫柔的心的氣息使其統一着的樣子。他所表現的一切物象，是在他自己的心的氣息中濾過的，所以映在我們肉眼上的一切的外象的確實，光的刺激，和繁瑣的細部，都失去了，只表現出投影在模糊的晦冥的心幕上的東西。如「女之顏」，是只用了含着白色的栗色之各種色度來描寫的單色畫，像渦卷一般的筆觸，有朦朧的霧中所看見的幻影的感覺。頭髮，蔽着衣服的肩和胸，差不多是像融化在栗色的霧中的一般，而只在顏的半面的受光部，使用着白灰色的調子，很清楚地浮出在栗色的霧中。在他這種朦朧的畫上，是可以看出多淚的溫柔的人道的愛的心來。他是送着貧苦的一生，對於一切都是以憐憫的淚去眺望着。

和魯東，卡利愛羅一同在法蘭西稱爲外光描寫之外動的，是亨利，羅梭

的原始的情熱。羅梭是一個永遠地偉大的小兒。他在青年時代，是以軍人而赴任莫斯科，回國之後又被任爲巴黎的市稅關，辭去了官吏而成爲畫家，是在他四十的光景。在那以前或者他在閉門作畫也未可知，總之，他把作品公開於世是在一八八六年的第二回獨立展覽會的時候，那時他已經是四十二歲了。

他的藝術是絲毫不受近代的科學的理智之影響，常常充滿着小兒的自由
的幻影，情熱和驚異，所以他的作品，是由專門的畫家畫出來的「小兒自由
畫」。他辨認不出現實和幻影的差別，記憶和現在的差別。他描寫立在花園
裏的立體派詩人阿坡里奈爾的肖像，在那詩人的旁邊，立着右手在指着天的
謬斯的女神。在那裏，詩人和女神都像拙劣的工人所作的土人形一般的立着
，草花和樹木也像舞台上的道具一般。但這種古拙，實在他的作品的偉大
的地方。他並不過意描寫神秘的感覺，他像小孩一般地信着神秘。他還有在

同一畫面上暗示一對夫婦的過去和現在。此外如許多「原始林的風景」，是可驚的熱帶的幻影。裝飾地並立着熱國的巨木和怪異的花草，在那中間有大的猿在遊戲着，有豹和黑人般的影子在格鬥着，大的日輪浮在空間。但這種情景，使人一點也不感到騷亂或兇猛，只是感到幽幻的太古之夢的懷慕，和別的畫家所描寫的熱帶風景是完全不同的。羅梭描寫的熱帶的狀況，不是細工，是超越記憶和現在的永遠生着的幻影。所以如草花的形體等，在寫實的意義上或者是錯誤的，但他所信仰的，是只以小兒般的純真的熱情和思慕來描寫出自己心中的幻影。

英國的現代畫家郭托拉 (Mark Gerler 1892) 的草花等的繪畫上的單純化和裝飾化的表現，好像是有幾分受到羅梭的感化，但「偉大的小兒的心」，却是不能理解。

四 塞岡梯尼，漢斯·托馬和拉依達

伊大利的塞岡梯尼（Giovanni Leguani 1858-99）是用色調分解的手法以表出光輝的效果，是新印象派的一人，但到後來他從寫實主義進於完全描寫象徵的繪畫，假如在手法上是新印象派，那麼在心境上是可以被數為新理想派的一人。他也和德國的培克林同樣以神秘之幻影來觀照現實，所以看見阿爾帕斯山上飛着的雲，就感到神秘的天使或幽魂之姿，又如看到沈默的山上的雪景，在那裏就幻想到運着人類的殘骸之有翼的天使。但他不是培克林那樣的汎神教的，是更理智的。他是明瞭地意識着現實而描寫在心中的幻影，所以他的幻影疊成爲寓言的觀念的。例如他描寫那一「用信心來安慰悲哀」，在上部的畫面，描寫兩個大翼的天使在運着赤裸裸的死骸的幻影，而在下部的畫面，是描寫着立在雪上相擁抱的悲哀的現實的人類之境遇。培克林

的繪畫的世界，是從現實的人類生活的意識完全隔離的神秘境，所謂新創造出來的怪異的世界，但塞岡梯尼的繪畫，是對於人類的生活從宗教的情操上生出來的空想，縱然是如何地空想的，也不離開人類生活的意識。我們看見他的作品所感到的，不是怪異的實在，是人道的觀念的空想的圖解。一言以蔽之，是具有寓言的興味。

還有一層，他的繪畫，題材縱然如何地空想的，而那描寫却是極爲寫實的。就是描寫生和死的幻影，那狀景的寫部——如丘陵，石塊，家畜，樹木等——是以綿密的寫實描寫着的。

德國的漢斯·托馬（Hans Thoma）的作品，和塞岡梯尼同樣的可以看到空想的飛躍和物質的細部之混和。他在一八六八年去巴黎是最初發現馬奈的德國人，從巴黎回到德國之後，在瀰涅依入寫實主義者藍白羅（Wilhelm Leibel 1844-1900）的團體中，但其後對於藍白羅的寫實主義馬奈的色彩感

均不能滿足，而漸漸憧憬於空想的境地，一八七七年頃他離去米涅依而復歸田園。此後他的努力，調和藍白羅的寫實和培克林的幻想，他以綿密的寫實表現幻想的世界，在那裏決看不出培克林的汎神教的妖術。他是在德國的塞岡梯尼。

在美國的神秘的幻影的畫家、有拉依達（Allert Q. Ryder），他是好在繪畫上表現詩人的作品，如「心之宮」，「幽鬼宮」，「月下之旅」等，都是由著名的詩章中得來的題材。他是美國浪漫主義的一個殿軍。

此書之內容，係根據作者之經驗，以及對人體生理之研究，而編成之。其內容之豐富，實為一般醫學書籍所罕見。作者對於人體之構造，以及各種疾病之發生，均有詳盡之說明。且其文字之淺顯，使一般讀者亦能理解。此書之出版，實為醫學界之一大貢獻。凡有志於醫學者，不可不備一冊。

此書之內容，係根據作者之經驗，以及對人體生理之研究，而編成之。其內容之豐富，實為一般醫學書籍所罕見。作者對於人體之構造，以及各種疾病之發生，均有詳盡之說明。且其文字之淺顯，使一般讀者亦能理解。此書之出版，實為醫學界之一大貢獻。凡有志於醫學者，不可不備一冊。

此書之內容，係根據作者之經驗，以及對人體生理之研究，而編成之。其內容之豐富，實為一般醫學書籍所罕見。作者對於人體之構造，以及各種疾病之發生，均有詳盡之說明。且其文字之淺顯，使一般讀者亦能理解。此書之出版，實為醫學界之一大貢獻。凡有志於醫學者，不可不備一冊。

康丁斯基與霍特拉

在後期印象派項內說過，表現主義傾向的藝術，構圖是視爲有有非常重大的意義。繪畫不是外界的物象的再現，那結果和外界的物象成爲相對的關係，畫面就以一個獨立的空間從寫實脫離而成爲一種特殊的構成——具備長、廣、深、的一種構成。因此構圖便成爲藝術之重大的要素，不消說，這裏所說的構圖，不是指由線，面，色所組織的裝飾的構圖，寧可說是在內面的意味上，對於自然的精神的反應之造形的表現。更極端地進於那種的藝術境，將自然的外觀完全用抽象的線和色的諧和來還元的，是康丁斯基（Wassily Kandinsky）的構圖主義（Compassive ualism）

康丁斯基是一位現在還只有五十多歲的俄國人，一向住在德國的米涅依，一九〇九年和那地方年青的畫家，音樂家，詩人等組織「新藝術家同盟」，

同年冬，在米涅依開第一回展覽會，更到德國瑞士的各都市開權。但在一九一一年，展覽會開權的準備中，因為審查的事情致團體分裂成兩個，康丁斯基和表現派的馬爾克一同另外組織「青騎士派」。其後馬爾克仍繼續普通的德國表現派式的描寫，而康丁斯基則獨自提創極端的構圖主義而且是實行着。他將藝術從原始時代直到現代的發達過程大別為左列的三時期：

(一) 從實用的要求生出來的藝術的時代。(原始時代)

(二) 藝術從實用的要求漸漸獨立，而次第傾向到精神的要求的時期。

——(發展途上的時代)

(三) 實用的要求完全掃盡，而成爲純粹地精神的藝術的時期。——(頂

點的時代)

不消說，現代是應當創作純粹地精神的藝術的時代，換言之，藝術是應當爲藝術自身之存在的時代。再現物象的藝術，是籍藝術而說明某種物質的

存在，所以還不能說他是完全純精神的藝術。依康丁斯基自身的個人的經驗，發表他從描寫再現的繪畫的時候，到達精神的表現的藝術的時候的經過情形，他把自己的作畫大別為左到的三種：

(一) 再現外的自然的直接的印象。——(印象)

(二) 差不多是無意識地自發的地表現內的特質(即非物質的自然)。

——(即奧)

(三) 深思熟慮着所構成的內的感情的表現。——(構圖)

就是依着智性好好地意識着創作之目的而徐徐表現出內的感情的時候，那構圖便顯現出來了。在那裏最初外的物質是自然的面影是認不出了，恰如聽到近代的音樂，那模寫自然的鳥鳴川流的聲音一點也沒有，而只有在美妙的音的諧調之中汲取作者的精神相同。所以康丁斯基構圖主義的繪畫，像是由抽象的線，面，色所做成的一種作曲，那綜合着奏出來的韻律，他稱其為

精神的諧和 (Spiritual harmony)。這一點，他的藝術和僻伽穌的藝術，在根本的原理上是相同的，然而康丁斯基却比較更意識着色彩之樂的效果，在那裏是有着繪畫之精神的效果的基礎。有時他的構圖主義的繪畫，雖然有物質的自然輪廓的一部分——例如馬的半身的論廊——唐突地浮現出來，而畫面的大部分，總是抽象的線，面，色的交錯，所以被以前的鑑賞心理支配着的人，在那中間，想探求出某種的意味或形似的暗示，結果是徒勞的，因為康丁斯基的繪畫，和器樂的演奏相同，離開形似而依着完全抽象了的色和形的交響樂的諧調以暗示作者內的感情，除此以外沒有別的了。

這樣地他從物質的形似完全脫離，而主張依抽象的形和色表出精神的諧和以達到最高的藝術境，和那一同而起的，是「色」的性質的研究，如赤色有灼熱之感，綠色有安靜之感，黃色有向外運動之感，有如人的精力的無限突進。形的性質也這樣，許多的形因為相互的關係，而起種種的變化，他利

用這種形和色的微妙的性質，達到內的感情之造型的構成，恰如音樂家之研究單音和音譜的性質以作曲的樣子。

這種完全抽象的內的感情之造型的表現，他稱為交響樂的構圖。自然的形似完存在着，而以精神的諧調組織着的繪畫，他稱為單律的構圖。

德國的畫家霍特拉 (Ferd Hodler) 的繪畫，也有構圖主義的傾向，不過說他是用抽象的形和色的，仍舊是照着物質的自然描寫，但他不過取入畫面之律動的構成的一個要素。例如在「心內之對話」那畫上，是畫着一個年輕的男子立在花園裏在做着手勢說着什麼話的樣子，但是在外界看出來的那樣的場景，或是外界的現象和想像，他是不描寫的。要之不是在外界的對話，是在心內的對話。意識着心內的現象，而像發揮最快速的造型的效果般地組織着，是這繪畫所有的，所以這張繪畫——不限於這張畫，所有他的作品——是具有象徵的感覺和裝飾的效果。在這張繪畫上我們應求的興味，和所

謂「這裸體的男子在戶外說着甚麼話？」的外界的場景的再現相伴着的，不是種種的意味或內容，是由那裸體男子的姿勢和那背景的布置所構成的裝飾的效果和律動的效果，如何地具着作者心內的精神的諧調。康丁斯基是被列於廣義的表現派，霍特拉則在一般被視為德國的表現主義的代表作家的一人。

一 巴黎之資產階級藝術

——特斯巴尼亞，波那爾，葛朗——

在現代巴黎畫家上佔主要的勢力的，是都會的快樂的資產階級的表现。只在那題材上，在那觀照的心境上，便表示着都會的資產階級的輕妙和安易的敏感；在那見是只有生動的感覺的愈樂。

在那裏作品上所看到的，大抵是代表資產階級的精神的。那種作品的作家，是適用着印象派之明快的色調和後期印象派的單純化以謳歌都會之市民生活的快樂的詩趣。

特斯巴尼亞(G. D. Espagnat)是避去明確的輪廓，所以在他的畫上，是有夢一般的朦朧和柔媚的感覺。如「書之女」那畫上，以樹葉和草的水綠色作爲背景，穿着桃色青衣的少女，斜臥在椅子上讀着紅色封面的書，綠的

濃淡和桃紅色的濃淡溫柔地調和着，使觀者引入於像畫中少女同樣的不知不識的夢一般的心地中。又如「浴女」，是從背後描寫那坐在藍色的水的岸邊的裸女，全體有色粉畫匣的感覺。除了裸女頭上的青葉，水面一部，和女子的肩的周圍等受光之外，全體是薄明而帶有滋味，特別是女子肉體的輪廓，是用黑褐色來描寫，畫面全體是有夢一般的朦朧味。

卡芒（Ch Camoin）的繪畫，是有一種輕妙的單純化和巧妙的線的運用，如在他的「靜物」上，黑壺上的黃線，花束的葉上生動的綠色，盛果物的玻璃鉢邊緣上的粉藍，是有力強的技巧的單純化，而那含有藍色的暗黑的背景，却更使畫面增加強調。

渥脫曼（Henri Atmaun）也是好用輕快的筆觸，表現出水青的色度和鮮紅的色度的艷麗的對照。在「自轉車與漁船」那畫上，是描寫一個紅衣青裾的乘自轉車的女子，在那女子姿態上的單純化和自轉車上的細的線條的使

用，是顯出輕妙的感覺。而在「靜物」上，則更能表示出他的色彩家的特質，在白的布上的咖啡杯，青色的瓶，和果物等的諧和，現出微妙的溫柔的色度。尤其是在蘋果上鮮明色彩的對照，瓶下青色的投影，可以看出他的特有的色彩感覺。

羅拔斯貴 (Lebasque) 是有明快的避暑客一般的心境的畫家。如「綠衣之少女」，坐在洋灰的欄干上表現出快樂的神情，周圍綠樹的廣場和遠處紫色的山，作為少女的背景。少女的衣上的鮮明的碧青，帽子的黃色，和那邊緣上的赤線，那種輕妙明快的對照，是具現着無事平安的避暑客的畫家的感覺。又如在「幽島」上，窗棂一的部，差不多畫成和畫面的邊緣那樣的大小，從這窗外遠眺出去的場景，是在海面錯綜着的帆船和小艇，岸上的漁夫，水兵，婦人等往來着喬恩維爾港。在窗台的一隅，添描着一小瓶花，從窗外看出去縱然如何的騷亂，而畫面全體的空氣却是平穩的，家庭的，作者是從

溫和的室內的窗間，暢快地眺望到民衆的世界。

波那爾（Pierre Bonard）的作品，也是表現資產階級的享樂生活的，如「夏休」，是描着在庭園中的家庭歡聚的生活，在中央的樹蔭下，坐着兩個淡紅色輕衣的少女，前面現出椅子的一角，此外主婦和少女幼兒等散在庭園的各處，在享樂着無事的夏天的一日。樹和草的綠色上都含着一層灰色，和那處處散在着的物的人衣服的柔軟而有溢味的淡紅色諧和，奏出一種穩靜的陰天的感觸。

維拉爾（Edouard Vuillard）的「寫字之女」，是畫着極明亮的室內情景。白的牆壁，床上的白被，案上的白紙，鮮明的黃色的桌布，由那些反映着的光，使室內更覺鮮明，而只有那女子的衣服的紺紫色，特別顯出深濃，那反射光的白色，和吸收光的紺紫色的對照是表現出作者都會人的輕妙的感覺的愈樂。但在那「花與女」的小品上，作者却現出褪了色的舊織物樣子的

澀的色調的效果。

這許多巴黎的都會藝術家，對於生之不可思議不加疑惑，也不憧憬於幻影之魔，他們只是以精鍊的都會人的感觸，耽溺於資產階級的安易的日常生活感覺的愉樂。

在這中間，葛朗的作風和前列諸人稍稍有些不同了。如那「圓帽子之女」，是畫着一個帶紺色圓帽子的女子的胸像，那女穿着鮮明的藍色之衣，左手帶着黃金的頸飾，使用點描式的筆觸，在畫面上現出一種動的感覺和朦朧的調子。這畫上是沒有感覺的安易的歡喜，而像在追求着何種的深味，後來他就離開現代都會的市民生活而回顧到十八世紀的貴族生活。就像那「園中散策」，是描寫十八世紀的貴族風的人物，在手法上，單單感覺的表現是不滿足了，用了銳三角面的波動的組織來表現人物，畫面全體的筆觸，像雨一般的斜走着。那三個女子的受光的部分是極端的明亮，和朦朧的影子的部分

交錯地對照着。這張繪畫，不論在面上，在筆觸上，在光上，都有一種律動的幻影。本書描畫的朗讀，也是用着同樣的手法。

阿斯朗的幽暗的心理和冥想的灰冷的色彩，也是離開了明快的都會的藝術境，如「奧岱耐座的馬梯奈」是描寫着兩個女子的半身，只從一方射入青光，在陰暗之中，浮出錠青的歪斜的顏面來，看上去恰恰像送到牢獄中去的囚人馬車中的娼婦一般。此外如「母愛」，是描寫那抱着幼兒像在思想着的母親。又如「巴黎之婦人」，是描寫着一個獨自無聊地在回想到往時的榮華樣子的中年過去的女子。

二 英國奇泊西藝術與勞働者藝術

從巴黎的都會藝術家之羣轉眼看到英國現存的奧葛斯拖斯·瓊 (Augustus John)，在那兒，是具有偉大的野性。他是一個從奇泊西 (飄浪民族) 之

中看出英雄的要素來的畫家。不消說他是受了後期印象派的影響而不喜外面的寫實的，他以卓拔的素描的躍動和大胆的色彩之力，使賤民的生活聖化。

從近代的產業社會看出壯大的畫趣來的，是英國的畫家勃朗庚（*W. L. BRAGWYN*）。瓊是使往昔的古朴的鄉土生活或流浪生活的人類聖化，反之，勃朗庚是使近代產業組織的勞動者聖化，但瓊是依着生來的氣質自然地融入於對象的生活之中而見出人類聖化的藝術，勃朗庚却不過透過了羅曼諦克的色眼鏡看到莊嚴化的勞動者的生活，麻利奧特稱他爲 *Romania naturalist*，確是適評，他的構想，也和瓊的自然性不同，是傾向於戲劇的。他的作品，是具有彌寇郎琪羅的作風，使勞動者的肉體和劇烈的勞動的姿勢誇張着，平滑地塗着強烈濃厚的色彩，在構想是使工作于近代機械文明勞動者壯大化，但色彩祇是一味的強烈濃厚，而一點也沒有生動活躍的地方。但這一點，要是使這種題材壁畫化的時候，却能生裝飾的效果。他並不站在資本家的地位

上，也不站在無產階級的地位上，總之，他是將近代產業組織的勞動者，藝術的地使其永久化。

藝術與生活是相連的。藝術是生活的反映。藝術是生活的表現。藝術是生活的創造。藝術是生活的昇華。藝術是生活的理想。藝術是生活的追求。藝術是生活的奮鬥。藝術是生活的犧牲。藝術是生活的永恆。藝術是生活的偉大。藝術是生活的瑰麗。藝術是生活的多彩。藝術是生活的豐富。藝術是生活的廣闊。藝術是生活的深邃。藝術是生活的博大。藝術是生活的雄渾。藝術是生活的磅礴。藝術是生活的壯麗。藝術是生活的偉岸。藝術是生活的崇高。藝術是生活的聖潔。藝術是生活的純潔。藝術是生活的清澈。藝術是生活的晶瑩。藝術是生活的剔透。藝術是生活的剔透。藝術是生活的晶瑩。藝術是生活的清澈。藝術是生活的純潔。藝術是生活的聖潔。藝術是生活的崇高。藝術是生活的偉岸。藝術是生活的磅礴。藝術是生活的雄渾。藝術是生活的博大。藝術是生活的深邃。藝術是生活的廣闊。藝術是生活的豐富。藝術是生活的多彩。藝術是生活的瑰麗。藝術是生活的偉大。藝術是生活的永恆。藝術是生活的奮鬥。藝術是生活的追求。藝術是生活的理想。藝術是生活的昇華。藝術是生活的創造。藝術是生活的表現。藝術是生活的反映。藝術是生活的相連。藝術是生活的相連。