



放眼以觀，我們發覺國際畫壇畫派林立，畫風迥異，顯現一片使人眼花撩亂的洋洋大觀，但是透過歷史的眼光，沒有人能夠否認現代的繪畫無論是與古代古典的繪畫、中世紀的繪畫、文藝復興時代的繪畫，或是與十七、十八世紀的繪畫相比，都有所不同。因此，如果我們要問現代的繪畫究竟是由何肇始，據何發展的話，我們所問的絕不是一個毫無意義的問題。但是，顯而易見地，這個問題，牽涉到現代繪畫的本質(the essence of modern painting)。然而，現代繪畫的本質又是甚麼呢？我們知道，自法國大革命以降，西方的畫家打破了舊有的傳統而展開了現代繪畫的新頁。回顧過去一百五十年間，由於繪畫的發展明顯地表現出單純的特質，使我們得以從一個確定的觀點將現代的繪畫作一次通盤的考慮。何以過去一百五十年間的繪畫會表現出單純的特質來呢？原來現代的畫家都面臨着實在的問題(the problem of reality)，除了十九以及廿世紀的畫家們外，在過去任何一個時代裏，都沒有如此處心竭慮地正視過這個問題，換句話說，歷代的畫家們，都沒有把它當作思考與追求的焦點。固然十五世紀尼得蘭的畫家以及巴鑲刻時代(the age of the Baroque)西班牙和荷蘭的畫家，都曾以高度的熱情去發現實在，但是在當時，畫家們必須尊重其他的成規，而不單只是像現代的畫家們那樣，只顧追問：「甚麼是實在？」(What is reality?)

只消略為翻閱一下繪畫史，我們便可以立刻發現，繪畫從來便和古代的神話、宗教、歷代的帝王，以及他們的朝代糾纏在一起，直到現代，這一個難分難解的結總算脫開。換句話說，在歷史上，人類的眼光這還是破題兒第一遭從神話、宗教，以及帝王的朝代之轉移開來，直接地注視着實在。在這種情形下，實在就變成了另一類的題材，供給人們思考、喜愛、或是厭惡。於是繪畫第一次真正地變成了某種世界觀的表現(the expression of a weltanschauung)，也就是說，藝術家觀照世界的目的是為了求真，他們據實解釋這個世界的內涵，並將確切的答案提供給發自每一個現代人內心的疑問：「甚麼是實在？」

由於每一位現代的畫家都以探索實在的真象和本質為能事，因此「甚麼是實在？」這個問題便決定了現代繪畫的發展，同時變成了它的原理。也正是為了這個緣故，過去流行的題材：祭壇上的繪畫、聖經的插畫、以及敘事畫等都被現代的畫家所拋棄；起而代之的，則是與實在相關的風景畫、風俗畫、以及靜物畫等。

既然我們看清了現代繪畫發展的大勢，現在，我們不妨再回過頭來察看一下其中的細節。正當一個半世紀以前，畫壇上出現了兩位大師：安格爾和德臘庫瓦(Ingres and Delacroix)，他們分別站在兩個完全不同的極端，去解決實在的問題：前者透過了清明的理智，而後者則憑熱烈的感情。讀者如果

通論現代西洋繪畫之特質與動向

劉文濤



有機會將前者的作品《望自背後的裸女》(“Nude from the Back”)與後者的作品《自由女神領導著群眾》(“Liberty Leading the People”)略加比較的話，很容易看出二者竟是如此地大異其趣；前者所表現的冷靜、嚴格與客觀，與後者所表現的熱烈，豪放與主觀適成明顯的對比。但是我們要知道，儘管前者所用的是頭腦而後者所用的是心靈，他們所面對的則是同樣的問題，同時他們也都在自然裏去尋求他們的答案。德臘庫瓦曾經明白地表示，他把自然當作他的「字典」，而安格爾也曾說：「自然裏含藏了美，自然所含藏的美便是繪畫的課題；要尋找美我們只合到自然裏去找，而不是到別處去找。」像這樣，這兩位性情迥異的大師，為現代的繪畫建立了起點。

儘管安格爾有些作品是取材於希臘的神話，德臘庫瓦有些作品是取材於聖經上的故事，但是相對於十九世紀初期的畫家而言，實在不復是神話，也不復是聖經，除了自然本身，一切都夠不上是實在。為了這個緣故，他們想出辦法，一步一步地去重新發現自然。就以米勒、盧梭、以及杜比尼(Millet, Théodore Rousseau, Daubigny)這些構成巴比松畫派(The Barbizon School)的畫家來說吧，他們逃離了塵囂而求庇於鄉間，為的是他們相信唯有在帶有泥土氣味的純樸生活裏，纔能找到真正的實在。除掉這些真摯純樸的畫家之外，更引人注目的兩位大畫家便是杜密葉和柯樂(Daumier and Corot)



▲德臘庫瓦，《自由女神領導著群眾》

▼米勒，《拾穗》





▲杜比尼，《三等列車中的低級乘客》

，他們仍是以不同的方式去探索相同的問題。如果我們將前者的油畫《洗衣婦》(The Washer Woman)和《三等列車中的低級乘客》(Third Class Carriages)找來看看的話，我們立刻就會明白，這位善於諷刺的大師，是如何在日常生活去刻劃實在。樸實而充滿着溫情的人生，便是他發掘出來有關實在的真理！

柯樂是杜密葉同時代的畫家，他所畫的多半是意大利和法國的風景。出現在他的畫裏的自然，一概都是脫離市俗的境界，在柯樂心目中，寧靜、安祥而富於詩意的自然，便是天堂一般的實在，其中存在的一切，都絲毫未曾受到人類墮落的沾染。樹木、流雲、綠野、迷霧這些存在於平凡實在中的事物，都被柯樂那一顆純潔的心，轉化成為詩的意象和境界了。柯樂的畫提醒

▼柯爾貝，《奧南地方的葬禮》





了世人，真正實在不是紙醉金迷的生活，不在聲色犬馬的鬧市，而是使人悠然自得，無拘無礙的自然。唯有生活在大自然裏，我們才能體得「天地與我並生，萬物與我為一」的真理。

也許會有讀者感覺到，偏愛大自然固然能夠表現畫家本身那種高逸脫俗的性情，但是他們對於實在的概念並沒有特殊的建樹。的確，筆者也有同感，但是如果我們把注意力轉移到當時另一位大師柯爾培 (Courbet) 的身上，則情形便會顯得兩樣。我們知道柯爾培是以倡導寫實主義 (Realism) 聞名於世的畫家，他之所以發願要以寫實主義的觀點掃除圍繞在人們舊有之實在觀念四周的積塵，是因為他深受當時實證哲學的影響。他正告世人說：「繪畫在本質上乃是一種具體的藝術 (painting is an essentially

concrete art)，它只能包含於真實存在事物的表現之中。至於那些既不可見，也沒有存在性之抽象的東西，根本就與繪畫無關！」顯而易見地，柯爾培對「甚麼的實在？」這個問題所提出之富於極端性的答案，是出於一種對於人生所具之樂觀的態度，而這種態度的建立，則全靠畫家對人類的觀察力有着高度的信心。像這樣，柯爾培把繪畫的基礎建立在人們可以確實觀察得到的事物之上，至於那些人類的感官無以觀察的東西，則一概被他摒棄於繪畫的領域之外。

由於柯爾培採取嚴格之實證主義的觀點解釋實在，他絕不容忍不可見與不具體的東西，在他所高舉的現實主義的大纛之下，風景、肖像以及種種日常生活的景象佈滿了畫面，因此不僅形成了一個極端，也為後代立下了一個分歧點。其所

以然，是因為正當柯爾培的聲望如日中天，寫實主義的畫風橫掃畫壇之際，暗地裏波德萊爾 (Charles Baudelaire) 却在醞釀一股逆流，原來，這位大詩人對於柯爾培所持的實在觀是不以為然的，他感覺除了可以捉摸的客觀實在之外，還有一種不可捉摸之無形的實在，這種實在，眼不可見，手不可觸，唯有想像，始能辨認。在這種觀點之下，所謂實在，乃是非自然的實在；所謂藝術，乃是唯有當藝術家創造了它，它纔存在的藝術。雖然波德萊爾在柯爾培大行其道的時刻就已立下了這個主張，可是這個主張直到十九世紀之末纔得充份地實現。

柯爾培把實在的觀念，限制在可以由感官所把握的現象，這是我們已經知道了的，這種見解雖屬偏激，但是尚未到達極端，於是馬奈 (Manet) 接着進一步把實在限制在可以眼見之物的範圍之內。由於受到了柯爾培的鼓勵，馬奈將舊有之觀物的成規擺脫得更加乾淨。他把眼睛推為實在唯一的裁判者。換句話說，作為一個畫家，他相信實在只是眼睛所能見到的，而不是頭腦所能設想的，如果我們以所知來左右或代替所見，那不僅遠離實在，而且造成可怕的歪曲。持着這種想法，馬奈於是放棄掉表現在體積中造型的形式 (the modeling forms in volume) 而以平鋪之色彩與色調暗示出有關形式的印象。

但是，過不多久，這一線的發展落到印象主義的手裏，馬上又產生了轉變。一般認為印象主義者 (Impressionists) 對於實在採取一

▼馬奈，《弗莉貝琪的酒館》



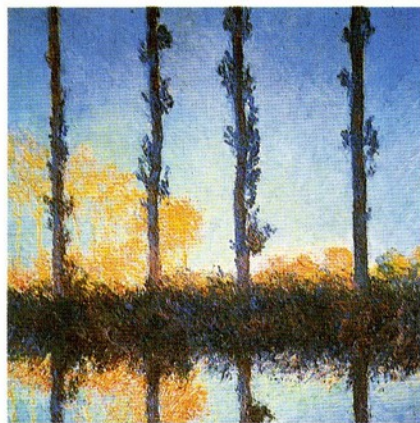


▲莫奈，《蓮池》，1904

種樂觀的態度，他們甘願如實地接受一切現實的事物。被他們表現於鮮明之色彩中的世界，使人見了，也會立刻分享到畫家們於現實中所感受到那般的喜悅；但是在另一方

面，像莫奈、皮沙洛、倫瓦以及西施勒（Monet、Pissarro、Renoir and Sisley）這些印象主義的畫家，却又表現出輕視現實事物的傾向，莫奈晚年的作品將這種傾

向更是表露無遺。他常常針對非常簡單的主題，諸如稻草堆、羅恩大教堂（Rouen Cathedral）的正門口、白楊樹、蓮花池等，一張接一張，連串地畫着同一樣東西，除了光

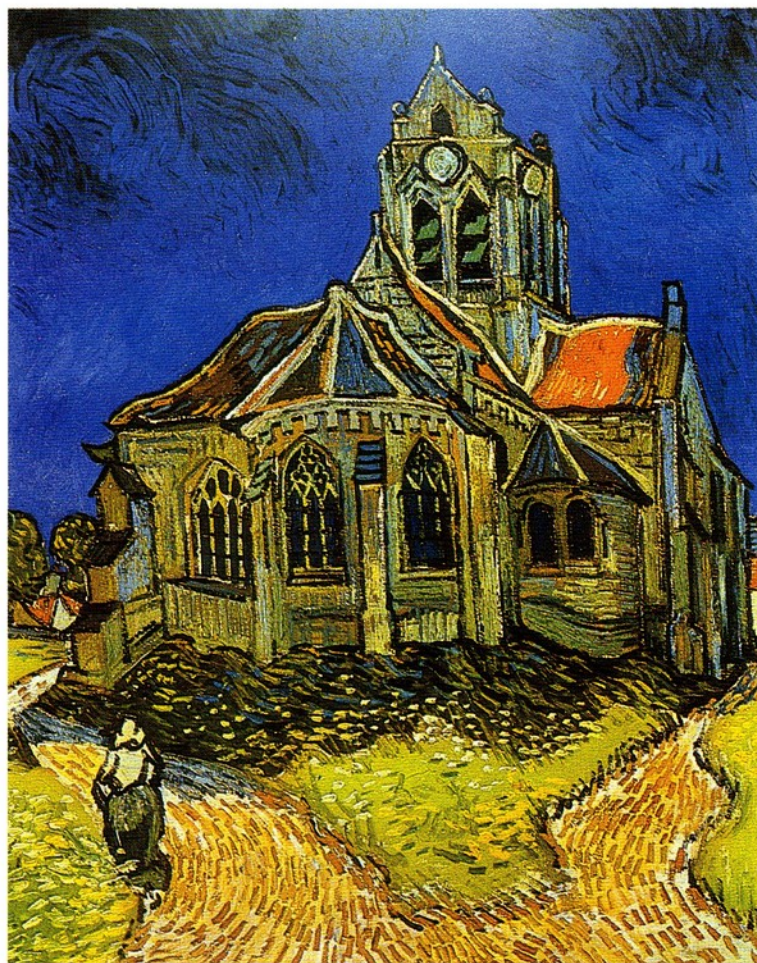


◀莫奈，《白楊樹》，1891

▶塞尚，《聖維多利亞山》



▼梵谷，《奧維爾教堂》



線外別無變北！可想而知，像這樣的過程，證明了這些作為主題的事物，除了提供研究光線的機緣外，簡直毫無價值可言。這些連串畫之真正的題材只是光線，而光線在自然之中，是最不可捉摸，也是最不具形跡的現象。出現在畫裏的物體都溶化在光線之中，顯得和光線瞬時萬變一般地無常，由是把具體而自主的特性喪失得一乾二淨，不過，我們要知道，這種演變的結果，不僅饒有趣味，而且意義重大，為的是像莫奈這樣的印象主義的畫家，把富於主觀的知覺，翻譯成為擺脫物質與形體的印象，他們不僅打開了人類精神自我肯定的大門，同時更使得人類的心靈不再受到物質的奴役。無疑的，印象主義的繪畫，如果不是全靠感官，企圖記錄那瞬間的印象而偏向於唯物主義，如果不是無感於把經驗安置於更加廣濶之精神背景之中的需要，也就不會產生由莫奈所代表的反動。可是，獨尊光線的傾向之必然會遭受到反對，也是同樣地必然，不過，這種反對却是起於印象主義畫派的圈



◀ 塞尚，《靜物》

子之內。我們知道，像塞尚、梵谷、高更、芮東，以及秀拉 (Cézanne、Van Gogh、Gauguin、Redon、Seurat) 這些人，也都是印象主義的畫家，可是他們都有意超越眼睛所能訴說之剎那生滅的印象，而為實在找出更加堅實穩定的基礎。塞尚曾半褒半貶地挪揄莫奈說：「莫奈除了是隻眼睛便甚麼也不是，然而那竟是怎樣的一隻眼睛呀！」(“Monet is nothing but an eye—but what an eye!”)

塞尚和梵谷這兩位現代繪畫之父，就跟展開歷史新頁的那兩位大師安格爾與德臘庫瓦一樣，站在尋

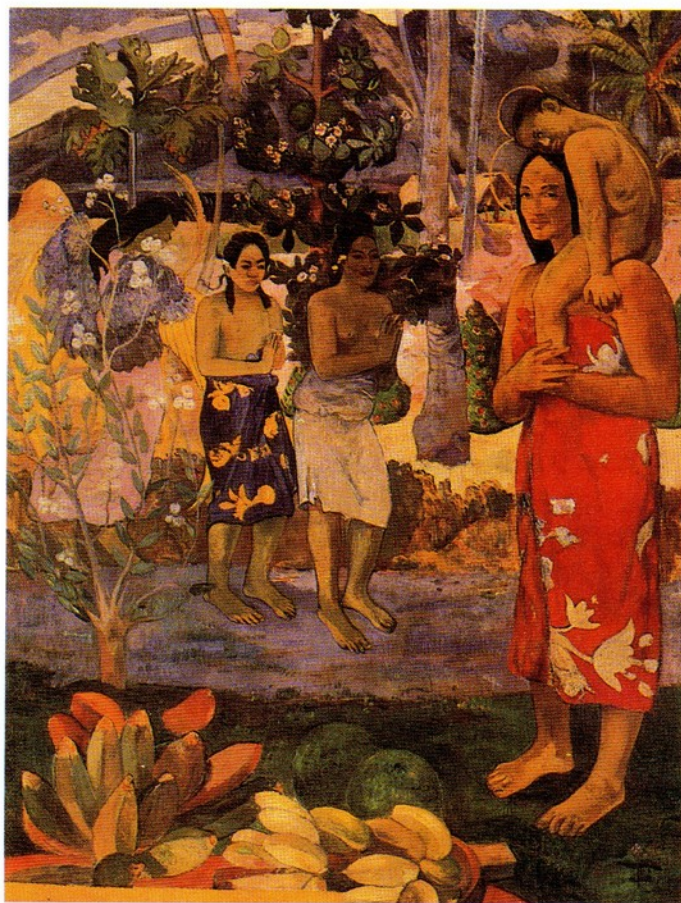
求超越剎那間之表象而通達永恆之實在的兩個極端，塞尚憑藉理智的鍛鍊，而梵谷則依持帶有戰慄性的感情力量。這兩位十九世紀末的大師，為廿世紀的繪畫開闢了兩條大道。

為了彌補印象主義深陷於流變無常的致命傷，塞尚使用了謹嚴，清晰而簡便的方法，應用這種方法的目的，是使實在顯得條理井然並合於人類理解的結構與法則，這個方法便是以幾何的抽象法則為基礎，將自然的形式還原為立體形的原型——球體、圓錐體、稜柱體等，這樣一來，他便為新的藝術搭好了

支架，於是這類新型的繪畫立刻獲得了屬於其本身之獨立自主的生存權。塞尚形容他所締創的藝術為「與自然平行之和諧的徑賽」(“a harmony running parallel to nature”)，這話的意思是說，人類精神的產物，在不違自然法則的情況下，足與自然分庭抗體。塞尚的畫，可以說是人類理智征服雜亂無章之現實，所獲得一種初步的勝利，它使得自然就範於人類的理解力而變得井然有序。如果我們看到他於一八八五至一八八七年間，他在故鄉 Aix 所作的兩幅風景畫“Mount St. Victoire”和“Aix:



▲梵谷，《星夜》



▶ 高更，《處女和小孩》，1891

Rocky Landscape”，立刻可以印證我們以上所作的分析。

至於梵谷所循的途徑，就和塞尚的大不相同了。相對於梵谷而言，真正的實在唯有透過人類的熱情始能顯現，他對人生所採取的看法和態度，可以從他寫給他弟弟西奧的信中的一句話，想見一個大概，他說：「一個人愛一樣東西比不愛那樣東西，對於那樣東西的知覺會更好，更精確，難道是一件不可能的事嗎？」（“May it not be that one can perceive a thing better and more accurately by loving it than by not loving it?”）因此

，他把愛加入一切事物之中。他的畫在形與色的方面之所以會顯得十分特殊，也是為了這個緣故。不論事物就外表看起來是何等模樣，他唯一關心的是它們內在不可見的真理。因此，他不惜學習將實在加以改變，使它顯得歪曲、錯亂，甚而致於不怕有人將其視同「謊言」。他相信像這樣的謊言，「其中包含的真理，遠要超過尋常的實在。」感情、激動以及深切的同情，這些全是梵谷所要畫的，他要把可見的形式，賦予柯爾培認定無關於繪畫

的題材，因為他認為精神的事物與物質的事物相較，就真實性而言，有過之而無不及！他那充滿生氣與活力的畫風，乃是其內心激動的表現，他的感情熾熱，使他採用的形式充滿着強大無比的衝動。沖天的絲柏，就像藍色的火焰似地掠過空際；月、日、星辰緊急驚慌地形成了漩渦。整個的宇宙，在梵谷的心目中，都變成了充滿着活力與感情的象徵。藝術家本人以其充滿的內心，為人生攪翻了世界，唯其如此，他始能稱心滿意地把感性的以及





精神的意義賦予實在。梵谷便是這種新鮮活潑之實在的創造主！

除了高更和梵谷這兩位為後代開道的大師之外，我們在前文已經提到同時期還有好些別的畫家，也在致力於超越莫奈所倡導之實在的概念，高更(Paul Gauguin)便是其中主要的一位。當他逃脫了歐洲的文明社會而到達南海中的島嶼之後，高更發現了另一類的實在——神話的實在(the reality of myth)，透過了這種實在，他對於繪畫也有相當可觀的貢獻，當地土著充滿了魔術性的祭儀和作法，其與人或物相關之直接性，在高更的內心攪起了歐洲人對於實在久已遺忘之的感情，他使用單純的色彩和連續不斷的表面，定着這種切近人生之經驗的直接性。因此他的畫不僅表現這種經驗，同時也極富這種經驗所有之神秘的力量。

不過，像高更那樣富於原始意味的畫家，不一定非到南海中的島嶼大溪地(Tahiti)纔能找得到。例如在巴黎海關服務的盧梭(Henri Rousseau)，他畢生從未離開過文明社會的的心臟地帶，可是表現在他的畫裏的自然，也同樣充滿了原始而神秘的色彩。他以一顆帶着稚氣與滿懷自信心的心靈去捕捉實在，因此，他所肯定的世界不是他眼睛所見到的那個樣子，而是他的內心和經驗告訴他的那個樣子。這使得他的畫不僅顯得非常之親切，而且也顯得十分之奇妙。

在發現新實在的時代裏，芮東(Odilon Redon)也是我們提到過的一位，不過，他所發現到的實在



▲盧梭，《異國風景》

，也同樣和莫奈感興趣的世界相去甚遠。如果我們以比喻的方式來形容這位畫家的特色的話，那末，我們可以說，芮東作畫時必是一隻眼睛睜開一隻眼睛閉着的，而他睜開的那一隻眼，乃是探險家之眼；閉著的那一隻眼，則是夢幻者之眼。沒有一個人曾經以睜開的雙眼，見過他所畫的人物或故事，在他的世界之中的實在，乃是包圍在人們緊閉的眼皮之後的境界——靈異的境界、幻想的境界、寓言以及神話的境界。就拿他的名作“The Chariot of Phaeton”《費頓的戰車》來看吧，這幅畫取材於希臘神話：費頓是太陽神Helios的兒子，有一天得到乃父的許可駕駛戰車，可

是因為技術不到家，使得天地間起了大火，結果被眾神之王Zeus用電光殛斃。當我們乍見這幅畫的時刻，畫面上的形與色似乎發揮了不可抵禦的催眠作用，使我們很快就進入了依稀彷彿的夢境，我們眼見費頓緊張地直立在作為太陽的戰車上，奮力地想要控制兩匹其大無朋的頑駒，可是兩匹馬任性不羈的姿態，使我們意識到瀾天的大禍，就被費頓闖在眼前！像這樣，芮東把我們內心的存在(our inner existence)顯示在他的畫面上，而把實在的地平線推到無限的廣遠。

在現代繪畫的開山大師的行列中，秀拉(George Seurat)是我們所要論及的最後一位。簡要地說起



▲丙東，《戰勇的戰車》



▲秀拉，《亞森尼葉的浴者》

來，他超出了當時流行之印象主義繪畫的規範，而發現了一種新的實在，不過，他的與眾不同之處，乃是在於他從藝術品之中發現了他所要尋求的實在。他在畫室裏長期辛勤而有系統的工作，結果他發覺繪畫即是一種藝術品，並不只是一種對於自然的描繪。藝術家的創作不僅增加了自然的總和，同時也產生了一類新的實在，這也即是說，起伏線條的組合，以及對比或相近色彩所構成之和諧，產生了獨立於自然之外新的實在。因為，形和色就和音樂一樣，它們所遵從的法則是審美的法則而不是自然的法則。我們不妨任取一幅秀拉的畫，例如“Bathers at Asnières”來看吧，

畫面上所表現出來之平靜與秩序，使得出現於其中的人物和景象都彷彿超越了時間而存在於永恒之中。換句話說，我們於畫面的形相上所接觸到的實在，乃是一種超脫了自然之機緣與偶然的永恒，而不可動搖的實在。

據於以上所述種種，我們大致都已經看清，實在的概念在十九世紀之初以迄於十九世紀之末，竟承受了這末大的轉變；起初畫家們對於事物的真實性，毫不猶豫地加以肯定，隨後，印義主義的畫家，以純粹的感官知覺捕捉實在，終於使得實在充滿了疑問。僅僅有關事實的知識，既不足解除年輕的下一代的疑惑，事物所顯現出來純粹的感

覺的表象，也不足使他們信賴，於是當新的世紀開始之初，對於甚麼是實在這個問題，更加引起了廣泛的公開討論。大致說來，年輕的一代莫不將懷疑的眼光，投向十九世紀畫家們所遺留下來的各種標準。由於科學的發明與技術的進步，使得人們對於實在領域的開發充滿了展望，可是，為了相同的理由，使得人們寄於感官知識的信心大為動搖，尤其是當十九世紀攝影術發明以後，繪畫與感官知識間的關係變得更加複雜，因為這種劃時代的發明引起了所謂繪畫之「工業的革命」(the “Industrial Revolution” of painting)。

何以攝影術的發明，對於繪畫



會產生如此重大的影響呢？原來在這之先，人們為了紀念某物而保存其外在的形狀，除了求助於畫家之外，其他的人都愛莫能助，於是在過去，肖像畫大行其道；無論是那一類的事物，人物、馬匹、船舶、風景、甚至水果、鮮花和魚類的靜物，只有畫家能保留其長久不變的外形。但是，當照相機應世之後，無論是誰，只消一機在手，都可替代畫家的工作，不僅方便，而且精確，這樣一來，本來專屬於畫家的禁地，大大地被機械所侵犯。不過，在這種情勢之下，年輕的一代不僅絲毫沒有感到沮喪，反而勇敢奮發地接受此一嚴重的挑戰。例如從克萊(Paul Klee)所發表之對於實在的解釋：「藝術不在模倣可見之物，而在造作可見之物。」(“Art does not imitate the visible, it makes visible.”)裏，我們不難想見廿世紀的畫家們對於實在的看法，竟是顯得多末的獨特。像這樣，現代的藝術家們，都紛紛地在事物之可見的表象之後、之下、之外去尋求新的實在。在這種趨勢之下，他們都企圖透過理智與精神的努力，穿透由事物之可見的表象所形成的幻幕，捨棄了眼見的事物，而建立起新的實在的概念。於是廿世紀的藝術家們，也都為情勢所逼，變成了新實在的創造者。

一方面，表現主義者(The Expressionists)，循著德臘庫瓦和梵谷所開闢的途徑，以人類無比之熱情去感染世界，使得世界每一個角落，和每一件事物都彷彿充滿了活力。所謂表現主義的畫家，一



▲康定斯基，《第238號構成：閃亮圓圈》，1921

般是指法國「野獸派(the French “Fauves”)」的畫家，如馬蒂斯、德林、伏拉曼克以及盧奧(Matisse Derain, Vlaminck, Rouault)，德累斯頓「布呂克派」(The Dresden “Brücke” group)的畫家，如克氣納、黑克爾、希米德·羅忒拉夫(Kirchner, Heckel, Schmidt Rottluff)以及慕尼黑「藍騎士派」(The Munich “Blaue Reiter”)的畫家，如康定斯基、傑冷斯基、馬克、馬爾克以及克萊(Kandinsky, Jawlensky, Macke, Marc, Klee)等人，不過，表現主義的首倡者，則是挪威的孟克(Edvard Munch)由於篇幅的限制，雖然我們不能將上列畫家一一論

及，但是我們要知道，經驗的直接性支配了他們所有的作品，他們的貢獻在於他們把同時代的人帶領到一個地點，使他們透過了變異的形式與誇張的色彩，而把握到一向隱藏起來的真理。

另一方面，立體主義者(Cubists)則沿著安格爾和塞尚所開闢的途徑，繼續往前推進。他們和塞尚一樣，都站在條理和秩序的這一邊，但是他們卻不像塞尚那樣唯獨鍾情自然，雖然立體主義的畫家也把像小提琴、吉他、水果盆這一類的東西當作分離點，但是除了證明作品本身結構的清晰明瞭之外，這些東西的本身並沒有內在的價值或其他的作用。巴拉克、畢加索和李



▲畢加索，《畫商佛拉的肖像》

格爾(Braque, Picasso, Léger)都是立體主義的創始者，前者對於藝術與實在的關係，曾經簡明地表示說：「感官隱藏了形式，而心靈則創造出形式。」(“The senses conceal form, the mind creates it.”)由此可見立體主義的畫家是以認知數理的理解力去接觸實在，而不是靠感官的知識去接觸實在。他們相信，唯有憑藉這種認知，纔能超乎主觀的經驗與偶然的表象之上，而建立出客觀的實在。因此，立體主義的畫家們完全放棄掉特殊的觀點(the individual viewpoint)，這使得他們觀照的對象完全獨立於易於受騙的眼睛。出現在他們畫面上的事物，乃是被據於每一個可

取的角度(上、下、左、右、前、後、四面八方)，從事觀察的人所見到的(說得更精確些，其實是被考慮到的)東西。如果我們分別欣賞一些畢加索的“Portrait of the Art Dealer Vollard”(《畫商佛拉的肖像》)巴拉克的“Composition with the Ace of Clubs”以及李格爾的“Contrast of Forms”的話，我們立刻可以看出上述特點充份地表現在這些畫上。不過，我們還要知道，這種接觸對象的方式，不僅意味著拒絕以個別的觀點去知覺實在，同時，它也是進入把握第四度空間——時間——的階梯。意大利未來主義的畫家們(The Italian Futurists)——巴拉、波邱尼、卡拉、拉斐羅、西維瑞尼(Balla, Boccioni, Carrá, Russolo, Severini)——便登上了這個更高一層的階梯。

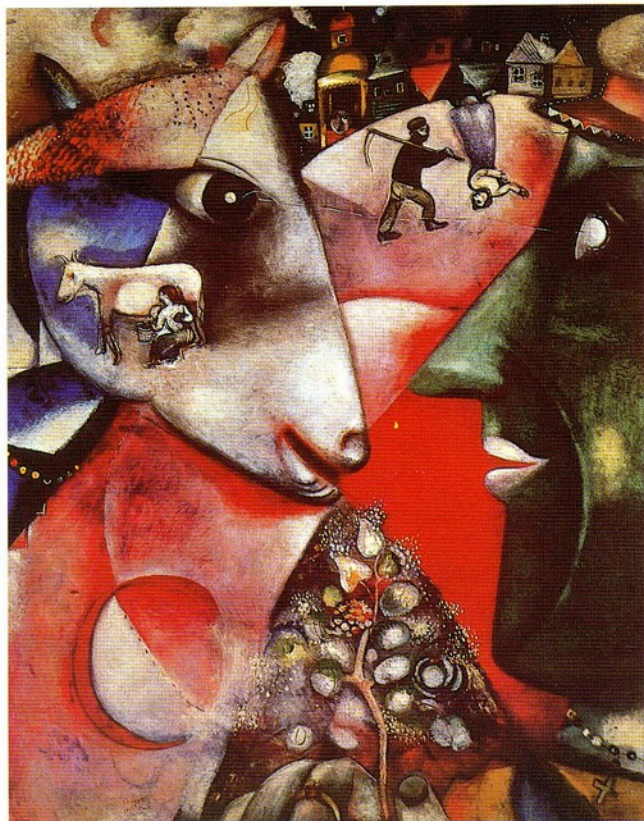
例如，巴拉所作的：“Little Girl Running on a Balcony”(《正在陽臺上奔跑的女孩》)便是以連續而重疊的形相，顯現出小女孩奔跑時的動態。整個的畫面，彷彿是將攝影機對準運動的物體連續獵取下來的快照，部份重疊地連接陳列在一起。然而，立體主義最大的貢獻並不是給未來主義鋪路，而是發明了完全獨立於感官知覺的字彙與語法，使得對世界之客觀可以理解的概念，在繪畫中得以建立得起來。

我們知道，表現主義和立體主義的繪畫，都是在第一次世界大戰之前興起，大戰期間以及在大戰結束之後不久，畫壇中又興起了超現

實主義(Surrealism)的運動，無論在那一種意義之下，我們都可以說超現實主義乃是戰爭的產兒。由於戰爭不斷進行，使得世界上到處充滿激盪不安、恐懼和危險的陰影，籠罩着世界每一個角落，在遍地烽火之中生存着的人們，都透過焦慮和猜疑的眼光，注視着兇暴、殘忍、不合理、無意義的悲劇，一幕又一幕地出現在世界大舞臺上，而最感到痛苦而又無可奈何的是，每一個人都不只是悲劇的觀眾，同時也是其中的演員。當然了，在這些成千上萬的觀眾演員之中，也包括了少數特別敏感的藝術家，超現實主義的畫家如傑姆士·恩叟、齊利珂、達里、馬克思·俄恩斯特，以及唐革(James, Ensor, Chirico, Dali, Max Ernst, Tanguy)便是其中的佼佼者，他們所作的畫面上，充滿了令人吃驚恐怖的氣息，衝突矛盾的事物，光怪陸離的景氣，現形於不合邏輯的空間。這種處在現實之後的實在，乃是潛藏在靈魂深處之夢魘的世界！試看齊利珂的“The Silent Stature”，唐革的“A Smile Lingers”，馬克思·俄恩斯特的“Landscape”，或達里的“Composition”吧，除掉那些我們無以名之的異象之外，即使是我們司空見慣的事物，也都會以不可思議的方式，一齊出現在我們的眼前。例如：鋼琴、球狀的光團以及人頭這些東西，個別地看來，簡直無一可怪，可是達里把這些風馬牛不相及的東西湊合在一起，鋼琴的鍵上，出現了六個光團，而每個光團裏，又都顯現了一個人頭。由於



▲達里，《克利斯多佛·哥倫布發現美洲》，1959

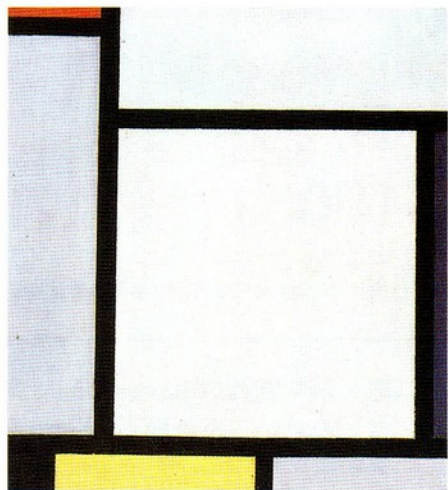


▲夏格爾，《我和鄉村》，1911

每一樣東西都被表現得如此之真實，以致乍見這等景象，真會教人不敢相信自己的眼睛了！一般說來，直種稀奇古怪之超現實的奇境，便是超現實主義畫家們心目中的實在。不過，在現實主義之中擺脫了恐怖而游心於神話民謠之境的畫家，雖然為數極微，但也並非完全沒有，夏格爾 (Marc Chagall) 便是其中的一個，除了夏格爾之外，還有少數表現天真質樸風格所謂幼稚的畫家 (primitive painters) 如鮑秦忒、邦波斯以及維文 (Bauchant, Bombois, Vivin) 等。

據前所述，我們可以認清，現代的繪畫自莫奈以降，在追求實在的總目標之下，可以說都是亦步亦趨地走上了遠離感官知覺的道路。不過，直到目前為止，走到最前端的恐怕要數抽象主義的畫家們 (the painters of abstraction) 了。在抽象畫裏，完全沒有眼睛所能把握之實在的地位，感官的知覺，也幾乎完全被逐出了繪畫的境界。例如：孟德里安 (Mondrian) 便將他的畫，視為「對於實在的一種明覺」(“a clear vision of reality”)，他就像其他抽象主義的畫家：如康

定斯基、顧蒲卡，以及馬列維其 (Kandinsky, Kupka, Malevich) 一樣，對表現實在之散亂的片段，完全不感興趣，其所以然，是因為他認為不如此便必然會歪曲實在的本質。因此，他所要追求的乃是存於事物流轉無常的偶然性之後的法則，而普遍和諧的原理 (the principle of universal harmony) 便是他所尋求到的法則，為了把這個抽象的原理具體地表現在我們的眼前，全靠抽象，因此，他把他所用的詞彙簡化到只剩下直線、直角、紅、藍三種主色，以及黑、灰、白



◀ 孟德里安，《紅、黃和藍色的構成》



▲ 帕洛克，《逃離蛛網》，1949

三種主要的非顏色。例如：在他的代表作“Composition with Red, Yellow, and Blue”裏，他便是應用這些基本的工具來實現他藝術的目的，並表現其世界的概念，換句話說，他不僅將可見的形式給予絕對的和諧，同時，也將可見的形式，賦予兼轄藝術及宇宙之法則。儘管孟德里安所具之冷靜、節制的風格，和康定斯基所表現出來的熱情、豪放的個性大異其趣，但是，所有的抽象畫，都將意義賦予實在。不消說，由康定斯基與孟德里安的對立，很容易使我們回想起，類似的對立，早已出現在德臘庫瓦和安格爾之間；梵谷和塞尚之間；表現主義和立體主義之間了。由此可見，現代的繪畫自十九世紀之初，雖然擺脫了舊的傳統，可是自十九世紀以降，現代繪畫卻在雙線發展的情勢下，逐漸地形成了新的傳統。也許有些讀者已經在表現主義畫家的名單中見到康定斯基，因此感覺把他和孟德里安相提並論不太合適

，固然這種疑慮並非多餘，不過，只要把現代繪畫發展的大勢稍加回顧，我們便不難看出，由於出現在現代繪畫中的各種運動，往往幾乎是同時在醞釀，對於實在的概念，以及表現概念的方式儘管有所不同，卻未必不是先後出現在同一位畫家的心目中。因此，對於某些原創力強，風格不定的畫家（例如畢加索）我們往往會把他列為「三朝元老」卻很難說他專屬於那一個畫派。明瞭這種情形，我們見到康定斯基分屬於表現主義和抽象主義，便不致再感覺可怪；即使可怪，也無礙於我們目前的論旨，因為，新近美國的畫家波羅克（Jackson Pollock）所倡導之動畫（Action painting），以及由 Appel, Corneille, Jorn 等人所組成之「眼鏡蛇派」（“Cobra” group）以自我表現為主的繪畫，乃是與孟德里安相對，而充份表現出梵谷之狂放的遺風。

總觀本文所述種種，我們至少

已經確實認清以下三點：

一、畫派之成立，乃是肇始於畫家所持之世界觀。這也即是說，畫家對於世界所持之見解，決定其詮釋世界之方式。至於其所選擇之表現的媒介，及運用媒介之技巧，無不是在於配合其詮釋世界之初衷。是以着眼於具象與抽象之爭者，乃是「捨本逐末」之輩，不可與論畫也。

二、現代繪畫的發展，雖然明顯地超越感官知覺的傾向，但這並不表示繪畫的藝術可以脫離感官知覺而存在，一味標新立異，強將文字代替繪畫，乃至否定繪畫為「視覺藝術」與「空間藝術」者，實為畫壇中無知之敗類，人人可得鳴鼓而攻之！

三、「他山之石可以攻錯」，我國現代畫家苟以剽竊西洋現代畫家之技巧為恥，必先明其所以，俾能知所創新，有所建樹也！