

現代繪畫論

現代繪畫論

劉海粟 著 愛伯



商務印書館發行

譯者序

現代繪畫運動，佔着近世史上重要的一頁。過去三十餘年間畫壇的變動，在比例上，較諸以前三千餘年間的變化，尤爲迅速而複雜，這是人類精神活動非常緊張的一個現象。

這個現象的產生，應該歸功於塞尚。自從這個革命畫家誕生以後，學院派虛詐的面幕，即被扯破，所謂學院派的作風，漸形衰落，於是繪畫得以從冷酷無情的桎梏中解放出來，恢復了自由，而一般學院派作家，奔命於革命的血花之前，抱首鼠竄，幾乎沒有容身之處。

塞尚生前，雖爲殘餘惡勢力所包圍，單槍匹馬，苦鬪一生，終於抱恨以歿，可是他所指示的一條革命血路是不錯的，所以他的遺緒有人繼承，他的志願有人發揚；二十世紀的藝壇，曾有許多年是被這個巨人的陰魂所控制着的。

巨人的偉蹟，不容我人忽視。我在二十年前即提起塞尚的名字，并曾寫過一篇文章，把他和我國的石濤和尚相列並論，認爲是兩個現代繪畫上開闢新天地的人傑。可是到了現在，環顧國內藝術界，我們仍可看到少數分子在誹謗塞尚，醜詆塞尚，甚至說他的繪畫是欺詐的騙局，不惟如此，連塞尚以後的一切偉才如瑪蒂斯，杜朗，莫遜格，里亞尼等人，也都同樣遭受他們的侮辱。這是一件太出人意外的事。

塞尚在現代藝術史上的地位，有如日月之光明，不容再有懷疑的餘地。我們打開任何論近代藝術的書籍，不管著者的立場如何，背景如何，對於塞尚，莫不敬禮備致，一體尊他爲「現代繪畫之父」，如Olive Bell作過一本「塞尚以後」(Since Cézanne)，Roger Fry也著過一本論塞尚的專集，闡明塞尚對於現代繪畫的影響。即是世界上最古老最保守的英國國家美術館(National Gallery)，大不列顛博物館(British Museum)和法國的魯佛宮博物院(Louvre)，也已另闢專室，珍藏塞尚的作品，這更足以證明塞尚事業的成功。所以處今日而談塞尚，決不是個人的

好惡問題，也不是是非問題，乃是一個淺顯的常識問題。

因為我愛好塞尙、瑪蒂斯等人的作品的原故，近來那般詆毀他們的人，對我也肆意攻擊，冷譏熱罵，無所不用其極。他們的批評固然很惡毒，但同時也是最沒有力量的，因為學術是天下公器，不是一二人偏頗的私見所可左右的；個人的跋扈，圖其個人一時的痛快則可，如欲欺騙萬世萬人，則立刻成為笑話，徒然暴露其個人的淺薄無知。我平生對於橫逆之來，素肯順受，唯有對於學術的真理，不肯輕易遷就人家，所以我對於人家之對我暗中放射冷箭，多方中傷，我只有替他們惋惜，決不能減少我對他們的輕視。我常常教他們拿出手鎗來對中我的胸膛發一鎗，不要卑怯地對着我的影子射冷箭，可是，事到如今，我還沒有看見這樣英雄的一鎗。因此我對於塞尙以後的藝術，更堅定了我擁護的信心，如果人家不能提出從研究中得來的確實的證據以否認塞尙在現代繪畫上的勢力，則我這個信心，將一輩子不會有所變更的。

去年我在倫敦的時候，曾與我的朋友渾克華絲（W. W. Winkworth）討論塞尙以後的繪畫，他的意見，與我脗合，使我非常感興。他是研究詩學和藝術批評的，是倫敦的一個著名學者，我們互相研討的精神，他在為 *Doane Jehyns* 近著 *Background to Chinese Painting* 所作的序文裏寫了出來。我回國後，有時覺得落漠孤寂的時候，真有如他在那序文裏所說的「想到他，我不禁流淚」的同樣的感想，這是研究精神活動時對於同志所難免的一種意境。這本「現代繪畫論」的譯述是與他一次談話時所決定的，是一本論現代繪畫比較具體而確當的書。

我與本書的原著者 T. W. Farp 雖只有一面之緣，但他在本書裏所提供的意見，確有許多與我共鳴的地方。他在巴黎居住多年，對於巴黎畫壇的情形，甚為熟悉，本書所論的作家，他大半都與他們會面過，並和他們在一塊生活過，所以對於各作家的思想，生活以及繪畫的淵源，都有直接的觀察和精當的論衡。他是英國人，是 Roger Fry 死後最受人重視的一個藝術批評家。

本書的原著是去年 *Studio* 的春季專刊，是從印象派說起，直至現今的種種繪畫趨勢為止。原著的書名叫 *Modern Movement in Painting*，我把他譯作「現代繪畫論」，是因為本書的內容是在評論現代繪畫，不是僅僅敘

述現代繪畫的史實。

現代繪畫除了反對學院派的作風外，對於過去固有的傳統並沒有叛離。繪畫既不受學院派的束縛，畫家在製作方面，就有了自由，於是各作家各自完成了一種特殊的技巧（狹義的）。現代畫壇氣象的複雜，實在是各種不同的技巧的反映。

技巧既隨各作家而不同，它的本身就各有其妙處；每一種技巧可以在它最所適合的作者身上得到一個最圓滿的交代。我們在欣賞繪畫時，如果不把作者個人的技巧問題考慮，往往非但不能領略畫上的美，並也信不過作者的繪畫能力。譬如一張與拉飛爾或蒂湘的作品完全不同的畫如瑪蒂斯或畢伽莎所作的，在看慣前兩種畫的人的眼裏，簡直不能算得一件藝術品。他們以為藝術的典型只是拉飛爾或蒂湘，亘千古而不變；他們以為藝術的時代也只有一個拉飛爾或蒂湘的時代，亘千古而不變。其實，在這種藝術觀念的錯誤中，明顯地暴露了他們的見解的淺薄，如果他們能拋棄拉飛爾或蒂湘的畫面而稍稍一究其技巧的內容，或者對於這種錯誤，不覺也會恍然大悟，啞然失笑了。

姪兒思訓，於治經濟學之餘，亦喜研究藝術理論。我在譯這本書的時候，有時提出問題來與他一同討論，這也是我譯這本書時一件感興的事。

劉海粟識於存天閣。

二十五，五，十五。

目次

譯者序

第一章	繪畫與巴黎·····	一
第二章	後期印象派·····	六
第三章	從野獸羣到立體派·····	一三
第四章	畢伽莎——繪畫上的發明家·····	二〇
第五章	未來主義·····	二七
第六章	意匠的自由·····	三〇
第七章	繪畫評價的重估·····	三七

圖版目次

(一) 風景	塞尙作
(二) 椅	梵高作
(三) 橋	秀拉作
(四) 人生	畢伽莎作
(五) 靜物	畢伽莎作
(六) 水果	白拉克作
(七) 室內	瑪蒂斯作
(八) 風景	杜朗作
(九) 肖像	莫狄格里亞尼作
(十) 風景	洛梭作
(十一) 小丑	洛奧爾脫作
(十二) 屋	郁德利洛作
(十三) 浴女	雷諾阿作
(十四) 肖像	梭丁作
(十五) 花與詩人	夏茄爾作
(十六) 音樂室	潑爾羅侯作

現代繪畫論

第一章 繪畫與巴黎

巴黎是現代藝術的中心地，而巴黎的藝壇，尤以繪畫爲獨盛，足見繪畫與巴黎是有着一種特殊關係的，現在且就這個關係上來敘述一下，以作研究現代繪畫的開端。

繪畫這樣東西，可說是和商品一樣，亦受供求律的支配的。作者方面，有的固然祇爲了表現而作畫，絕對沒有營業的動機，但也有全爲了生計而作畫的，不過無論其動機如何，終少不了社會的鼓勵，社會上欣賞藝術的人多了，買畫的人增了，作者的製作慾自然也隨之增高起來。這種社會所給予藝人的鼓勵，自從十九世紀以來，繼長增進，從來沒有中斷過。

這個鼓勵的興起，是產業發達後的產物。十九世紀初葉，歐洲工商業有了特殊的發達，社會的情形，日趨繁榮，於是向來是少數特殊階級所享受的財富和文化，至斯乃普及於大眾。這時候懂得審美的人，有了空前的激增，而審美的機會也同樣地增多了。在這種情形下，各種藝術都沾到利益，繪畫當然不是例外。繪畫在昔日僅用作公共建築和皇親貴族的大廈上的裝飾，到了這時，布爾喬階級對於繪畫的需要，猛飛突增，因爲這時的布爾喬階級，大都對於藝術，都很愛好，雖然他們的趣味不見得很高。

同時，意大利的古代藝術品，對於這般有錢的布爾喬，也成了一種有力的誘惑物。在昔僅有少數青年貴族纔有遊意大利欣賞藝術的機會，到了這時候，有錢的中等階級也都紛紛跑到意大利去看古畫和雕刻去了。

當時愛好風雅熱中藝術的人既如此之多，而對於古代作品又如此熱心崇拜，一般職業藝人，不消說，當然獲得不少利益。因此繪畫作品的量，狂暴地增加起來，繪畫的人才，也不斷地增多，在大都會中不必說，即在小城市中，

也都有其本地的著名作家，同時各國又設立美術學校，以造就其本國特有的藝術作品，於是國際間的藝術中心地，也在無形中漸漸地奠定了。時序不斷的演進，到了十九世紀末葉，巴黎就成為這國際的藝術中心地。

這個地位，在巴黎的本身，是很適宜的，為什麼呢？我們先從它的環境和藝術界的習俗上來說。一般旅行歐陸的人，莫不以巴黎為第一個駐足的場所，大多數還都以其為旅行最終的目的地，因此巴黎招待外賓的事業，有了長足的發達。即以巴黎市民而言，他們本身也就成了旅客的一大誘惑。社交上的便利和愉快，是他國所不及的，而娛樂和消金的機會，也特別多。藝術家的生活，原是巴黎城中的一大特色，也是旅客觀光的重要之一部。因此巴黎的畫家，不僅做本地人的生意，並還有外來的鑑賞家來買他們的畫，所以巴黎畫家的職業環境，為任何其他都市所不及。

巴黎的羅佛宮，乃是世界上唯一的藝術寶庫。當時法國皇家搜集藝術品，是成了家風的，一般貴族和殷富之家，也都效顰，以趨時尚，這對於當時的藝術界，是一個很大的鼓勵。官方既認藝術為國家生產重要的一部，而藝術家又成為社會上的特殊份子。這種風氣在革命時期，也底蘊勿衰，拿破崙及其後繼者且都加以維護，直至十九世紀中葉，藝術家在巴黎的特殊地位，已是很穩固了。

當時一般人對於巴黎的著作家、藝術家和音樂家都認為是過着一種特殊的生活的，這種普遍的印象，在當時小說家陸熱爾（Henri Murger）的「波漢民的生活」（La Vie de Bohème）一書中，描寫得很詳細。他們的生活是多情善感的，是在痛苦和煩惱中掙扎着的，但是整個地看起來，却又是瀟灑而快樂的。他們對於經濟的困難和壓迫，毫不介意，但是總能安然解決。總之，當時做一個藝術家，是與其他人不同的一種人物。社會人士被他們的生活情形所迷醉，對於他們的地位和境況，是頗加維護的，尤其是畫家，因為他有畫室，並僱用模特兒，在這種神祕的生活裏，他是最受人寬容與尊敬的。

所以到了十九世紀上葉終了的時候，巴黎的畫壇就有了非常蓬勃的氣象。公私的美術學校相繼設立，學生有了自由選擇學校的機會。當時報紙對於政治的消息，實行嚴厲檢查，但是對於成熟的繪畫作品，却肯盡量採登。

政府方面，於原有的沙龍之外，又在這時另行組織一個沙龍落選展覽會，這個展覽會，在美術史上，稱做「落選者的沙龍」(Salon des Refusés)，也就是現代繪畫發軔的大本營，本書的敘述便從這個落選展覽會的出品人說起。

不過話又要說回來了，當時法國政府組織落選展覽會的用意，是想把入選沙龍的作品和落選沙龍的作品作一比較，藉以表示沙龍裏審查員選擇作品的嚴明公正。不料事實上的效果，適得其反，因為那個落選畫展，反使社會人士得一機會，看到一種與沙龍的出品作風不同的繪畫，在無形中替一羣無名作家作了宣傳。因此這個落選畫展，後來就一度停止舉辦。到了普法戰爭終結之後，法國社會恢復了景氣的現象，一般畫商很喜販賣這般落選畫家的作品，同時沙龍裏也常常接受他們的出品了。這時候是這羣曾被輕視的苦行作家抬頭的時期。這羣畫家後來被稱做印象派(Impressionists)。曼奈(Jouard Manet, 1832-83)是這派公認的首領。

印象派這個名稱，當初原是一個諷刺的批評家所提出的，並不完全確當，但也能說明這羣畫家一部分共同的特點。他們的作品，無論肖像羣像或風景，都有一種對象瞬間變化的特質，他們能把捉一刹那間對於對象的感覺，與以前的作家之孜孜於對象的堅硬呆笨的外相，完全不同。他們的故事畫，大都是取材於常日的的生活，不復採自神話，歷史或小說之中了。

印象主義繪畫的目的，與以前完全不同，是在於描寫光的現象。昔日的繪畫，完全缺乏對象週遭的空氣的表現，只顧到光暗的深淺和層次。印象派則不然，他們對於對象的外表描寫，較以前更為忠實，他們畫的光是蒙在對象四週的光，不是黏附在對象身上的光。

這種繪畫上的發明，當初是很受人反對的，這也是必然的事。藝術的勢力，固然是不易捉摸，也不易解釋，但一旦成形之後，即是平素不喜藝術之人，也不願見他有所變革。在印象派以前的繪畫，是以想像為主體，即或是寫實，也有幾分想像的成分。所以當一種新的發明出現時，在以現實為繪畫的主旨的世界裏，認為是理所當然，而予以歡迎而容納了，但在以想像為繪畫的基點的世界裏，當然是被鄙視的。因此，印象主義的繪畫在當時就成了衆矢之的，反對的人，不惜攻訐中傷，破壞非難，不遺餘力，即是選購繪畫的政府官員，也附和反對。學院派的畫家，怕這種

新的繪畫，侵犯他們壟斷售畫的陣線，認為是一種異端，應予剷除，而巴黎的市民，以為印象派的畫，是巴黎愛護藝術的令譽上的一大污辱，也相率抨擊。要不是這羣畫家有着堅強的個性，藝術的熱誠，以及強毅的自信力，他們是決不能終於克服人家的反對的。

印象派畫家中最受人誹謗的是曼奈，因此他被稱為這派的領袖。他是布爾喬出身，有十足的布爾喬氣息，為人極有涵養，不輕易說話，待人接物，謙恭有禮，但為了他的畫的原故，他在當時簡直被看做一個社會的罪人，至少是一個危險的人物。其實，他大部分的作品，仍是泥守着以前名家的作風，他對於印象主義的理論，並沒有徹底主張。但他歡喜描寫外光，他畫的光，好像是真的太陽光映射到畫布上去的，完全不受舊時的光暗法的束縛。他畫的人物的肌肉，一如實物的本相，好像不是用顏色塗出來的。他所開罪於社會的主因，便是那過於寫實的繪畫。

寶伽 (Edgar Degas, 1834—1917) 也是印象派的一員，但和曼奈一樣，也不是全部接受印象派的理論的。他的題材的範圍，沒有曼奈那樣廣，但他較曼奈更為寫實；他的畫與他以前的畫的差異，較諸曼奈更為顯著。他是以前一個講究時髦擅長社交的人而從事繪畫的；在他的藝術成熟的時候，他就從社交界退隱出來，埋身於繪畫，並且懷着一種憤世嫉俗的厭世心理。他的作品大部分是描寫尖足舞：如在練習或休息時的舞女，或是正式表現時的舞踏場面。他也喜歡畫洗衣婦和裸體等，但他描寫的不是美，乃是人生的醜；他從華麗的外觀中，去揭露生活的苦惱。他的畫面上，有的是勞苦難看的姿態，臃腫笨拙的軀體，以及疲倦的肉體的淒楚的色彩；他繪寫的都是人體上的缺點，不過他仍能表出極度迷人的色調。他的對象的外觀固然很醜，但搬到他的畫布上時，就有了他繪畫上特有的美了。

在意匠方面和寶伽適成相反的一個印象的畫家是雷諾阿 (Auguste Renoir, 1841—1919)，他是歡喜描寫人生的歡樂的。他本是畫磁器上裝飾畫的，他把這種畫上的清晰的線條，應用到純藝術的作品上去，得到很佳妙的效果。他本是一個寫實主義的畫家，他利用印象主義的新的技法，來表現「動」、「光」和「色」的更精確的現象。他很少畫湖山叢林的風景，他最愛畫巴黎的勞働女子，戲院中的觀眾，男女雙雙的舞侶，奏鋼琴的少女以及兒

童等。最使他感到興趣的，是女性的肉體。他是以富有魅力和柔美的作品聞名的一個印象派的畫家。

探究印象主義繪畫的理論最貫徹最努力的是蒙奈（Claude Monet, 1840—1926）。他初期的作品上畫的穿着硬布衣服在花園的陽光中蹣跚的婦女，已可看出這位畫家的照相似的肉眼上的觀照。後來他視覺上的能力更增加時，他的對象就更顯得模糊。曼奈和賓伽所招致人家指摘的地方，有一部分，還是關於道德方面的，但在蒙奈，則完全歸罪於他的技巧。蒙奈最喜畫風景，很少畫城市和人物，在他的許多風景畫，尤其是園景畫中，有着科學家窮究自然界現象不憚煩勞的精神，他把一個景色，在不同的時間內，在不同的光輝下，作了許多不同的畫。這樣的作品，最有名的是「魯安伽籃」，「泰晤士河」，「白楊樹」，「磨坊」以及晚年在他自己花園中畫的「睡蓮」。他對於空氣的分析，比較任何其他印象派畫家為精細和準確。他纔是道道地地的一個印象主義的畫家，也是一個出類拔萃的印象主義的畫家。

印象主義乃是一種奇異的繪畫運動。它最大的目的是在求沒有份量的空氣，和正確的光的現象。但是獲致這沒有份量的空氣，却曾化了千鈞的大力；那光的現象的正確，却又是從不正確中得來的。這種繪畫上的新的發明所引起的社會上的嫌惡，是經這派的意志堅強的領袖們長期的忍耐和苦鬥，纔得掃蕩完盡。當時社會只知維護已成的繪畫，而不肯一究新的繪畫，對於印象主義，不問是非，橫加批評，實是一件憾事；然而這種批評固甚狠毒，但也是最沒有力量的。幸而印象派的畫家，頗得到文壇名士如左拉（Zola），羽斯尼（Huyssmans）及赫佛賴（Geffroy）諸人的協助，這些都是自然主義的文人，他們在文學上求寫實，正如印象派在繪畫上求寫實，同樣是不遺餘力的。同時，巴黎的本身，似乎也有一種革新的精神潛伏在政治和藝術方面，這種精神，無非以更科學的研究為基點，因此等到這精神確定的時候，適與印象主義的繪畫相符合，於是印象派畫家終於操了勝利，同時巴黎與這般革命的藝人攜手親善之下，便又成了現代繪畫的首都了。

第二章 後期印象派

一八七四年印象派的畫展裏，有幾張署名保爾·塞尚（Paul Cézanne 1839—1906）的作品。此人的作風與印象派諸家，完全不同，在一般未習見的觀衆看來，只覺得滿幅醜陋。他那幾張畫上，畫的是幾個姿態笨拙的裸體和形式粗硬多角的靜物，畫面上絕對缺乏當時一般人所認識的繪畫趣味。這種作品，不消說，當然得不到好評。原來這位畫家，在未出品此次印象派畫展之先，已在官辦的沙龍中落選，無怪在這個畫展中也受人奚落。這個畫展裏所有的出品人中，以這位畫家被世人認識得最遲，但是二十世紀的畫壇，却有許多年是被這位藝人所獨霸的。

塞尚是那有名的法國南部風光旖旎的布羅溫斯（Provence）區人，生平沈默寡言。他在巴黎時，也常去那藝術的搖籃地的蒙瑪爾忒（Montmartre）丘麓的幾家咖啡店，這裏是藝術家聚集之所，關於藝術的探討，高談闊論，終天不絕，但是塞尚却不參加他們的談話，他喜在靜默和孤寂中，揣摩他自己對於藝術的見解，塞尚對於巴黎藝壇宗派的紛擾，不勝其煩，後來終於放棄這藝術中心地，而回到他的故鄉亞斯（Aix）城。這裏的人固然也不能識他的貨，甚且還要嗤笑他，但至少環境比較清靜，沒有異派的主義相擾，他可以在此安心工作，發揮他的主張。此後塞尚便把全部精力灌注在他自己鑑定的事業上，從未被捲入當時藝壇的漩渦。

塞尚對於印象派所重視的「空氣」「刹那的把握」以及「物象外形的準確的繪寫」，絲毫不感到興趣。他實在不是印象派系統裏的人物，但可說他是從舊時的學院派系統裏出來的，他的繪畫，不是像印象派那樣從對象的外相上畫出，却是從對象的意識上畫出的。不過他和學院派也有個不同的地方；他的對象的意識是產自對象的本身，同時又以對象爲其依歸，不旁涉其他事物；但是學院派却把對象用作一種工具，以汲引外界產生的意識，即是從種種已成的概念如英雄美人以及文學或戲劇上的故事等所產出的意識。對象在學院派的眼裏，不過是切合一種與對象本身沒有關係的概念之象徵吧了。但是塞尚的對象乃是這對象本身的一種象徵，換言之，即是造成塞尚在對象上所看到的一種特殊的形式和色彩，這種形式和色彩，塞尚認作對象的主體。所以塞尚

畫的是對象主要的形態，他所注意的是對象上團塊間的關係，及其空間各種平面間的關係，他絕對不注意對象的外形，遠近和體積。因此他的畫和實物的外相，往往不能一致。但在他的畫面上，却沒有一樣東西不能連貫一起，以形成統一的全體。他建立了爲繪畫而繪畫的主義，他排斥其他一切的藝術，他高揭革命的旗幟，向他當前的世界挑戰。

塞尚把對象的形相，加以分析和淘汰之後，僅存其最簡最要的部分，所以他的構圖，幾全爲形式的基本形體，如立體，圓體，尖圓體及圓柱體所組成。塞尚把這些基本形體，用作他繪畫上的出發點，同時又用作歸宿點。他解剖對象的形式，是因爲他要從支解的形式中創造出新的形式來，他用粗暴的手段來處理那形式的基本形體，是因爲他要保存他所繪寫的自然界的現象之固有的真實性，也可說是那現象的個性。他操縱了這種真實性，他并強迫這真實性來投合他繪畫上的目的，所以結果：凡是對象之足供繪畫資料的一切特質，均能和塞尚視覺的觀照，完全符合一致。塞尚對於對象的各種主要特質，都極注意和容納的，所以學塞尚的人，往往僅知採用他的分析法，而忘了他對於彩色的特長，乃是學不到真的塞尚的，也無怪宇宙間只有一個塞尚。

印象派的作風，和他們大本營的所在地是很有關係的，諾曼蒂(Normandy)和巴黎近郊空氣中的濕氣，尤其是模糊的山頭和一種差不多看不見的蒙在景色上的薄幕，對於印象派的作風，是特別適宜的。同樣的，塞尚所居的布羅溫斯區，對於塞尚繪畫上的發現是有着密切關係的，也可說，這區的風光，有時暗示了塞尚的發現。在這區裏，強有力的線條和團塊的造型，是很明顯的暴露在其空間的。這些在塞尚的畫中都可看到。塞尚在布羅溫斯區裏工作有他在巴黎所得不到一便利，他在巴黎時，一張畫有時重複畫好幾次，在布羅溫斯，他就沒有那種需要，但是塞尚自處甚嚴，不易感到自滿。他的故鄉亞斯，在他的創造之下，就有了新的美妙的面目，充滿了布羅溫斯一年四季特有的鮮明的色彩。塞尚畫裸體羣，簡潔大方，一掃以前學院派嬌軀的惡習。他畫自畫像或朋友親戚的肖像，隨處可見一種樸素的美。他畫靜物，尤其是花和水果，他把形式的顫動的生命和對象的實質，打成一體。他憑著他豐厚的天賦，離羣索居，埋首苦幹，一生度着隱士的生活。

塞尚在牠的故鄉工作的當時，在巴黎方面，印象主義的繪畫，正在猛飛突進地開展着。那時秀拉(Georges Seurat, 1859—91)根據光學的原理，已由印象主義的繪畫，進展到「點描法」(Pointillism)的繪畫了。他想要描寫光的永恆的顫動，以及因此顫動而視覺上發生的不穩的觀照；他否認線條為表現形式的工具，他較印象派更進一步，拋棄分割法，而採用點描法。他的畫面完全用原色的色彩點來組成，因此他的作品，給我們一種奇妙的夢景似的感覺，一如初期的電影。他畫的人物，是在閃爍的色彩中漸漸地在觀眾的視覺上成形的；他畫的風景是在一種跳動的迷景裏漸漸地現露出來的。他畫面上顫動的感覺，雖比實物為慢，但很完整的。他的柔和的色調，有着一種很魅惑的調和的境地。

秀拉是「巴黎人中的巴黎人」(Parisian of the Parisians)，他喜歡繪寫他那時代巴黎人所歡喜的一切娛樂。他畫的戲院和馬戲的景色乃至划船隊及野宴會等，在在都可證明他對於通俗的娛樂，是特別愛好的，而他在這方面的觀察，也特別深刻。他和其他許多和他同時代的畫家一樣，也常到諾曼諦的河畔去作畫，採取燈塔堤壩等作題材。他對於這種題材，是用了他那特殊的畫法的最圓滿但最不易動人的一部來描出的，但在這種畫面上的色彩的調和，却有一種極度的靜穆和完整。

秀拉不獨是他自己的藝術園地的開拓者，并也是這園地的唯一的佔有者。他的「點描法」可說是他一人獨享的方法，人家是不能模仿的，即使要模仿，也得不到箇中玄妙。不過，法國的繪畫，易於成派，他這種繪畫，却也成了一派——點描派(Pointillists)，但始終是處於孤獨地位，不過秀拉本人却曾成就一種有價值的藝術品。

同時有一個荷蘭的青年，名叫梵高(Vincent Van Gogh, 1853—90)，來到巴黎投身藝術界。此人宗教的情感非常濃厚，而個性又非常強烈。他本是一個教士，但因為過於激烈的原故，致為教眾所不滿。他是一個不易與人為伍的人。他後來放棄教職，而從事繪畫，但他與當時荷蘭藝術界的名宿又不能相融。梵高最初學畫的時候，覺得繪畫和宗教是兩件衝突的事，但後來又發覺這二事並不是不能妥協的，并且宗教還可為繪畫所利用。他憑着他卓越的繪畫天才，表現形式和色彩的美，為那可見的世界增光榮，這對於他自己是一個救濟，對於人類是一個永遠感

激的淵泉。不過，他又覺得像他這樣一個富於宗教情感的人的繪畫，不必像米勒（J. F. Millet, 1814—75）的作品那樣含蘊道德的意義，只要成為純藝術的作品就夠了。巴黎在他那時赫然已成世界藝術的首都，為求他藝術的完善起見，梵高當然離開荷蘭而去巴黎。他有個哥哥在巴黎，但他到巴黎去，並不是為了他的哥哥而去的，據他自己說，却是為要廣交畫友而去的。

但是，他到了巴黎，因為過於熱情的原故，他那廣交畫友的志願，反而不易實現；況且他對於咖啡店裏的聚談和美術商店中的職業談話，最所厭惡。不過，他雖是向來愛好米勒的人，但到了巴黎之後，他的作品却不見有米勒的影踪了。他這時的色調漸漸地鮮明起來，昔日畫面上醜陋的地方到這時都已消失。他摹擬秀拉敏捷的手法，但又參入他個人狂暴的精神，他不採用秀拉的點描法，他用一種迅速而簡短的筆觸。他那時還是巴黎最初欣賞日本的浮世畫之時，因此，他受了這種畫的影響不少。他畫城市和近郊的作品上，可以看出他從日本畫和點描派的畫法中脫化出來的一種技法。他這類畫的構圖和線條是脫胎於日本畫，但畫的全部却是用那脫胎於點描法的迅速而簡短的重複的筆觸來畫出的，這筆觸是從他有力的手中發射出來的。

他在巴黎住的時間不久；他和巴黎的畫家接觸的結果，完全出於他意料之外，非但不能對他表熱忱而互相砥礪磋磨，反而大家一致攻擊他。他在這種逆境中，不得不想法逃亡。他便逃到那幽靜而多美景的布羅溫斯區，他居停在這區的阿爾（Arles）城中，他很努力地工作，完全不顧他身體的健康，他終於達到繪畫上成熟的境地，不過，疾病、貧乏和疑懼這三件人生的巨敵把他驅成瘋癲，最後他是以自殺終結他短短的三十一年的一生。

梵高是一個宗教畫家，同時他在他的作品中的織入了一種勝過平常純藝術的作品之專對他自身而發的偉大的意義。但他這兩個特色，並不超出審美的範圍，反之，適足以表示他繪畫上熱情的重視。梵高在他的技巧達於熟練時，他便把一種熱情混入這技巧中去，這熱情往往是過分的，但是有內容的，雖然是不加修飾的。他畫的風景、肖像及靜物，往往因為表現上的勁勢的原故而致於變形。不過，梵高雖在表現方面往往過分，但他仍很留意對象的本來的形式，尤其對於色彩的幻變，是很熱誠來把捉的，所以他的作品是很忠實地代表了他個人對於對象的

見解。

在與梵高表示同情的少數畫家中，有一個名叫高更（Paul Gauguin, 1848—1903）。他們二人雖曾相處不久，并且友誼的結局幾乎釀成慘劇，但在短期的相交中，彼此的繪畫上，已是互有影響。這在高更本無足奇，因為他在繪畫上探討的性質，不是偏狹的，他素來是主張從廣泛的創作範圍內，抽取出他自己獨喜的東西來。他是各種畫風的探試者，結果，他所採用的是他探試成績最佳的一種，因此他就成了這一種畫風的開山祖。

歐洲的繪畫在高更以前，乃是循着歐洲固有的繪畫傳統發展出來的，但是高更把眼光放遠了，他跳出了歐洲傳統的樊籬。他本是一個商人，最初他不過在空餘的時間學習作畫，但他後來漸漸地把他全部的時間和全部的精神，用到作畫上去。他因為有一種自命不凡的多才多藝的心理，因此他的好奇心非常大。在他初期的作品中，可以看出意大利文藝復興期諸大師的痕跡，尤其是鮑顛茜列（Sandro Botticelli, 1471—1510），同時也可看出他同時代作家的痕跡，尤其是賓伽。他和梵高一樣，也很歡喜日本的浮世畫。他到法國西北部的布勒塔尼省去旅行過一次，那兒的古代雕塑上的原始的美蠱惑了他，這對於他一生藝術的成就是很有關係的；他藝術成熟時的簡單的意匠和原始的思想，可說都是受胎於這次的西北旅行。

高更因為敵不過萬惡的歐洲的社會環境，後來不得不出於逃亡之一路。他放棄了巴黎，而不惜萬里投荒，跑到南太平洋中的泰希地孤島上去。這個島本是法國的殖民地，高更在這島上因為干涉政治，與法國官員時起衝突，他那倔強的性格，又不肯稍稍退讓，他終於在愁苦煩惱中死亡在這個孤島上。他在這島上雖很貧苦，但他時常設法把他的作品運送到巴黎去展覽。巴黎方面贊成他的畫的人不多，但他的作品却能引起有力的印象。在那少數的識者中，那有名的象徵主義的詩人莫里斯（Charles Morice），是最擁護這個亡命的畫家的。

那時歐洲的社會，有着一種反唯物主義的趨勢，這種趨勢在當時象徵主義的詩及其他文藝中很顯著地反映着。象徵主義的文人都嫌惡對於現實的過分的側重，而欲求情感及夢景的沈醉。高更的作品，雖是出於他個人的心裁及孤獨的衝動，但頗合於象徵主義的信條。高更的畫不以都市生活為題材，因此完全擺脫所謂現代的氣