

台港及海外中文报刊资料专辑

· 特 辑 ·



欧洲现代三大美术家

——马蒂斯、米罗、夏卡尔研究资料选编

书目文献出版社

欧洲现代三大美术家——马蒂斯、

米罗、夏卡尔研究资料选编

(特辑)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息服务中心编辑

季啸风 李文博主编

桂霭茹 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 10印张 256千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—4,000册

ISBN 7—5013—0229—4/J·27

(书号 8201·69) 定价 2.60元

〔内部发行〕

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心

目 次

马蒂斯 (H. Matisse)

现代艺坛大师马蒂斯	蒋友梅	一
与维德对话	马蒂斯著 王伟光译	二
为心灵创造一个水晶世界——马蒂斯与裸女	A. Bowness 著 刘晔仪译	一〇
马蒂斯对剪纸艺术的独白——在色彩中鲜活地剪纸使我想起雕塑家的直接雕塑法	马蒂斯著 赵韻如译	三〇

米 罗 (J. Miro)

米罗，最后的画坛先辈	陈 冷	四九
现代艺术一代宗师——米罗	曾倍尧	五一
生命形态的隐喻，载诗载梦的画家——米罗评传	J. Dupin 著 刘晔仪译	五七
绘画的抒情诗——米罗的话	斯卫奈著 方 忝译	八九
与米罗在一起的三小时	圣地牙哥·阿蒙著 倪淑华译	九七
米罗年谱	《艺术家》编译	一〇五

夏卡尔 (M. Chagall)

绚烂的爱——夏卡尔访问记	J. T. soby 著 《艺术家》特译	一一二
夏卡尔论超现实主义——一九四六年在芝加哥大学演讲记录	曾培尧译	一二〇
夏卡尔作品选辑 (画页)		一二一
我的生涯——夏卡尔自传	曾培尧译	一四八
夏卡尔年谱	《艺术家》资料室编译	一五四
夏卡尔夫人娃娃谈夏卡尔	摩达多利著 陈圣颂译	一五六

現代藝壇大師馬蒂斯

蔣友梅

西方近代美術史的演變，曾被人喻為一個傳奇性的故事。由十九世紀末年到二十世紀初，人們千變萬化的價值觀念，打開了許多未曾探索過的路徑。一直到現在二十世紀末尾，「現代美術」仍是個令人迷惑的名辭。一些公認為藝壇巨人的畫家如塞尚(Cézanne)、馬蒂斯(Matisse)、畢加索(Picasso)，雖已成為藝術史上的「專有名詞」，但是他們對於美術史的貢獻，却仍然經常被一般人所忽略。畢加索的「立體派」(Cubism)或荒唐或有趣；馬蒂斯的「野獸主義」(Fauvism)成美觀或滑稽。但是這些「巨人」是如何創造出如此與眾不同的藝術流派的呢？他們的經歷却是既辛酸又坎坷。

以馬蒂斯為例，他生於公元一八六九年的除夕，父親是法國北部一個小鎮上的穀商。他在二十歲時，父親要他在聖昆丁市一家法律事務所做書記。工作了一段時日，馬蒂斯開始厭倦這種單調無聊的生活，於是便投身入畫。他說：「作畫時，我感到自己的靈魂開始飛翔，好像一切都放逐了似的。我討厭現實生活，因為我無法自由由我做我自己。只有繪畫，才能帶給我平靜，讓我毫無顧忌的去尋求自我。」馬蒂斯是法國「野獸派」的開山祖師之一。在一八九二年，他在畫家布格如(Bouguereau)教導下，受過幾個月傳統訓練。一八九二到九七年，他拜莫若(Gustave Moreau)為師。此時，他一方面在羅浮宮臨摹已故藝壇大家如米蓋朗基羅、達文西等人的作品，另一方面深受「印象畫派」的薰陶。一八九九年，他曾嘗試德讓(Derain)

等人的「分割畫派」(divisionnisme)，但是也很快放棄了。一九〇一到〇三年，他開始崇拜塞尚同辛那(Sinac)，色彩因而跳躍在強烈與深沈之間，筆法也趨向於立體化。

一九〇四年，馬蒂斯搬到法國南部辛那的住處，受辛那強烈的色彩觀念影響極大；到一九〇五年，他已由「立體畫派」發展到純「野獸畫派」近乎狂暴的色彩，以及平面式的構圖。「野獸集團」的壽命並不十分長；到一九〇八年，團員們差不多都已分道揚鑣，將「衆獸」(les fauves)解散了。但是馬蒂斯却比往常更為活躍：一九〇八到一〇年，他不斷的同門生的畫一齊展出。

那時，畢加索已在藝壇上亮相了，而「現代美術」的重心也逐漸移向「立體派」。對於馬蒂斯而言，這已算是歷史的痕跡，因為他早已突破了「立體派」，而去尋求一種更為超然的境界。一九一〇年，馬蒂斯在塞尼黑觀賞了轟動一時的「近東藝展」。那次藝展對於他日後的繪畫方式，有著不可磨滅的影響力。近東的藝術，富於艷麗逼人的色彩，而且偏重於平面式的構圖。馬蒂斯在一九一〇年後，便喜歡用強烈而相間的純色，阿拉伯式的強烈花紋，和各種具有東方味道的平面圖案。

馬蒂斯在那時，不但經常旅遊歐洲大陸，而且還遠渡大洋到北非和大洋洲，因而也受了那兩洲民族藝術的影響。他最擅長於畫近物和一些半坐、半躺，散發著獨特魅力的土耳其宮女(odalisque)。

在他繪畫生涯的後期，馬蒂斯開始用有色彩的紙，剪成各式圖案，再用蠟筆和塑膠水彩(bouche)來裝飾晚年以及疾病帶給他的不便。一九一四年動過幾次手術後，這位「巨人」的雙腿便癱瘓了。馬蒂斯死於一九五四年，但是他的藝術却永垂不朽。

馬蒂斯的藝術之所以「不朽」，因為他包融了大自然。能够讓自己同大自然合而為一，與大自然的韻律齊步而行。這一點，同我國老莊「順其自然」頗為近似。「莊周夢蝴蝶，蝴蝶夢莊周，萬物更變易，萬事良悠悠。」這句「萬物更變易」便是馬蒂斯所強調的重點之一。物體沒有固定的形態，因為一個人在不同的時候看同樣一件東西，觀察的角度不可能完全一樣。

西方美術自十四、五世紀文藝復興以來，一向強調「獨一定點」(single perspective)——這是與東方美術完全不同的地方。東方美術幾乎從不使用一個固定的立足點；一幅畫總是由許多不同的立足點來構成。馬蒂斯所擁有的，就是我們東方美術這種「多重立足點」的觀念。因此他的畫，顯得格外生動活躍，一點也不死板。馬蒂斯的空間利用，恰也符合了我們「陰陽相間」的理論。馬蒂斯用空間，十分合乎理則；有空就必有實，有實就必有空。「多重立足點」使得他的作品呈向平面化，理則的空間暢。聞名全世的現代美術評論家羅傑福來(Roger Fry)在一九二二年說，馬蒂斯是所有西洋畫家中最能瞭解中國美術精神的一位。這種啟

發生命的韻律感，以及「相對論」的道理，確實是中國美術所強調的重點之一。

馬蒂斯的色彩調配相當有趣。他利用色彩來塑造形象，不再把色彩當做形容詞，或是動詞；他已將它們變為名詞。為色彩本身而着色。紅就是紅，藍就是藍——一個人的臉或許是綠的，樹林或許是紫的，嘴唇或許是黑的——這些都不要緊，因為色彩已經名正言順的擁有了自己的身份。一九一一年他所繪的「紅色的畫室」(J'atelier rouge)，馬蒂斯將畫面浸在一片紅中，所其他的顏色都是被這鮮艷的紅，輕描淡寫勾勒而來。在一九一一至一二年間，紅藍兩色是最吸引馬蒂斯的色彩。他曾說：「藍色對我來說，代表着無止境的天空。」至於對紅色的酷愛；不知道是不是與他一頭紅髮和一嘴紅鬚有關連了？馬蒂斯對於色彩的運用，充分顯示出，一位曾受傳統訓練的畫家，如何將死板的傳統融會貫通，昇華而為一種完全屬於個人的東西。他並沒有拋棄傳統，而只是將傳統作為提昇境界的基石。

馬蒂斯的繪畫生涯相當複雜。但是他成為藝壇偉人，一切作品中却以大自然為原動力——唯有大自然可以解釋他的藝術，他的生命。馬蒂斯由大自然中，找到了自我，找到了一種新的「存在」和現實。在他離世的前兩年，馬蒂斯曾告訴一位記者：「無論我的作品看來有多麼的超現實（他的「超現實」與「超現實主義」的「超現實」不可混為一談。）大自然永遠都在我其中，在我四周。」馬蒂斯藝術的偉大與不朽，也就起源於此。

(原載：中央日報「台」一九八五年五月七日第二二版)

與維德對話

馬諦斯
王偉光
譯著

一九五二年四、五月間，維德 (Verde) 在 Cimiez 與馬諦斯做了幾次談話，內容所涉頗廣，問答精鍊，是一篇極其重要的談話錄。

維德：你為何喜愛阿拉伯花飾？

馬諦斯：因為它能以最具綜合的方式，表現紛繁錯綜的個我。你可在部份洞窟繪畫的簡單輪廓線中發現。這些繪畫充滿令人昂揚的熱情。

維：你如何發現阿拉伯花飾？

馬：看看這幾張藍色女人，鸚鵡，這些水菓與樹葉。這是剪紙，是阿拉伯花飾。阿拉伯花飾強調音樂性的組合，有它自己的音色。

維：阿拉伯花飾在壁畫裝飾上，是否重要？

馬：它顯然重要。再度以符號傳遞完整事物。它把千言萬語用一句話講出，且把事物的均衡性當成表現的要點。

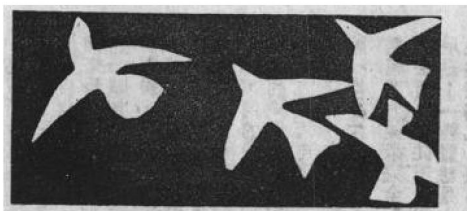
維：畫架繪畫 (casel painting) 可還有前途？

馬：我認為，終有一天，由於習俗的變遷，會使畫架繪畫消聲匿跡，成了壁畫的天下。

色彩益發影響著你。某種藍色進入你的靈魂，某種紅色對你的血壓產生作用，某種色彩讓你精神振作，音色凝鍊，新的時代終告誕生。

維：以阿拉伯花飾繪成的圖畫，一旦置於牆上，可以不用畫框嗎？

馬：阿拉伯花飾惟有包含在畫幅四個邊以內，效果才突出。有了這種支撐，就有力量。如



DE 3 A 20 DE DEZEMBRO 1947
EXPOSIÇÃO DO NOVO LIVRO DE
HENRI MATISSE

JAZZ

DISTRIBUÍDO POR TARTAGLIA

DISTRIBUÍDO POR
PIERRE BERES
PARIS-NEW YORK

EXPOSIÇÃO DE DEZEMBRO 1947
NA GALERIA EUROPA
ARTE INTELIGENTE MODERNA
EM MANGA DE LATA
RIO DE JANEIRO

爵士展覽會海報

果四個邊屬於樂曲的一部份，把這件作品置於牆上，可以不用畫框。

維：第十、十一、十二世紀的藝術，亦即羅馬式藝術，包含很多東方藝術的成分嗎？

馬：是的，相當多。這些成分在當時伴隨其他貨品，由東方輸入伊斯坦堡、威尼斯。這些成分，貢獻良多。這種貢獻，一般而言都是好的。壞的影響早被剔除，它們經過轉變，有



馬諦斯在尼斯 1952

了新的生命，而顯豐饒。它們開發新道路，也形成新環結。

維：你同意塞尚所說，有所謂藍綠色以及黃藍色嗎？

馬：我只能說，色彩祇存於相互關係中，圖畫喚起色彩對素描的情感關係①。

維：選擇繪畫題材，先受社會需要影響，還是受藝術家內在需要左右？

馬：先受內在需要左右。隨後

，社會需要交織其間，而付諸實現。

維：有位批評家曾說，藝術創作理應胸有成竹。你以為呢？

馬：藝術創作絕對無法胸有成竹，相反地，夏晚（Paul Gauguin）說過，在動筆之前，一個人絕對無法把想畫的圖畫，極完整極清楚地呈現心底裏。思想與創造活動之間並無距離，這兩者完全是同一回事。

維：創造藝術作品之際，萬一內心有所迷失，是否應持續工作下去？

馬：此人一旦知曉他的煩悶或孤獨，則須靠工作來恢復內心的平衡。

維：作品直接反應藝術家嗎？

馬：作品是自我的發散、投射。我的素描、我的油畫是我的部份。他們全體組成了亨利·馬諦斯。作品描寫，表現，而永存。可以這麼說，我的素描與我的油畫，是我真正的兒女。

藝術家一過世，即刻切割成兩部份。有些藝術家生命短促，諸如拉斐爾、梵谷、高更、修拉等是。但是這些人把自己完整地表現出來。他們死得有聲有色。他們雖死猶生②。

也因此，藝術家一開始，就得驅策自己，把自己完整地表現出來。這樣一來，他才不致於老化；如果他是誠實的、通人情的、有建設性的，必會在未來世代獲得回響。

維：你對於以後的集體藝術創作，深具信心嗎？

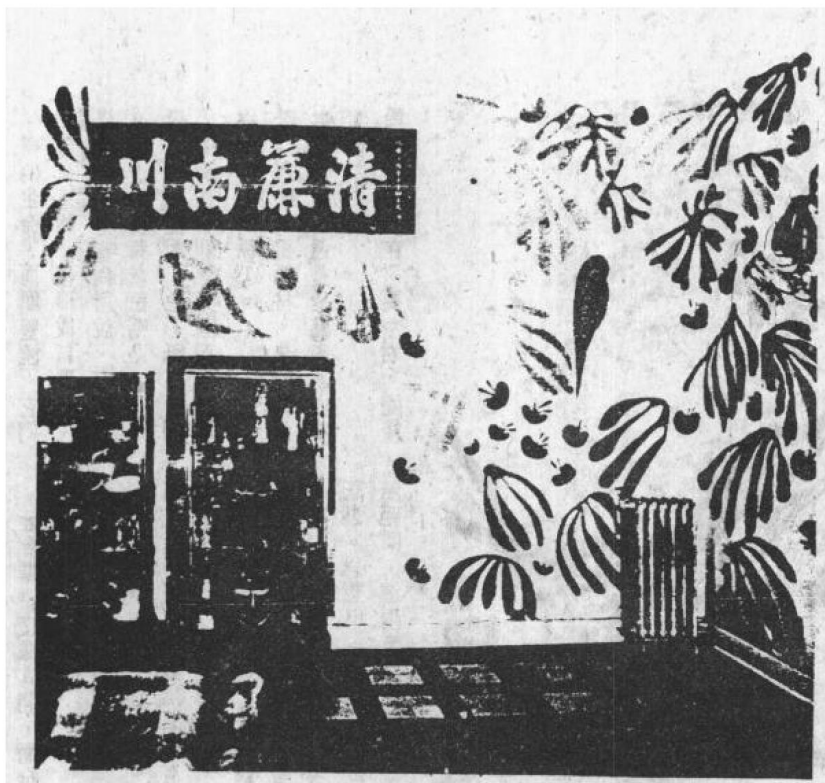
馬：是的，我對於某類特定題材、特殊用途，以及在有紀律的情況下進行的集體藝術創作，深具信心。應該有人起帶頭作用。其他人若能尊崇領導人物，當會跟隨著貢獻一己心力。他們一方面堅守住個人的情感力量，一方面自由自在地順從既定方向。

維：剪紙能滿足你的好奇心嗎？

馬：不。不如說紙張這種材料，需要我去鍛鍊它，賦予它生命，去擴充它。對我來說，這是知識的欲求。剪刀，比起鉛筆或炭筆，更能讓我感受到線條的力量。

看看這一張大構圖：樹葉、水菓、剪刀；一座花園③。中間空白部位，是由色紙剪下的阿拉伯花飾所決定，它們賦予這幾處空白氛圍珍貴而不可觸摸的特質。這種特質由對比得來。每一特殊色彩集團，有它獨特的氛圍，我把它稱做具有表現性的氛圍。

維：文斯教堂竣工之後，據說



馬諦斯在尼斯的畫室，右側壁飾即為「鷄鵝與美人魚」剪紙。

你皈依了天主教？

馬：很多人談論、記述這件事，很多故事在歐美流傳，藝術作品淪為閒聊的話題。

首先，宗教藝術需要純淨的道德。我只有一個宗教，即是去愛我想要創造的作品，去愛創造，還有，極度的真誠。我設計教堂，只有一個念頭，就是把自己深刻地表現出來。它給我一個機會，以造形與色彩的整合，來表現我自己。這件作品是我一個學習過程，我在那兒做一場對等關係的推演，我在粗糙與細緻的材質之間創造平衡。這些事物依據對比法則，獲得調和一致。紛繁、散處的平面，變成統一的平面。我有意在此覆述，模寫物象，無法把我所感受到的事物，在觀眾靈魂中活現出來，我只靠綜合的對等關係④。

我們再回到文斯：紅色不能用在教堂裏……不過，這個紅色確實存在，它依靠教堂裏種種色彩的對比作用而存在，它因觀者內心所受的衝擊而存在。

維：我知道你對藝術作品裏的真誠，賦予最高評價……

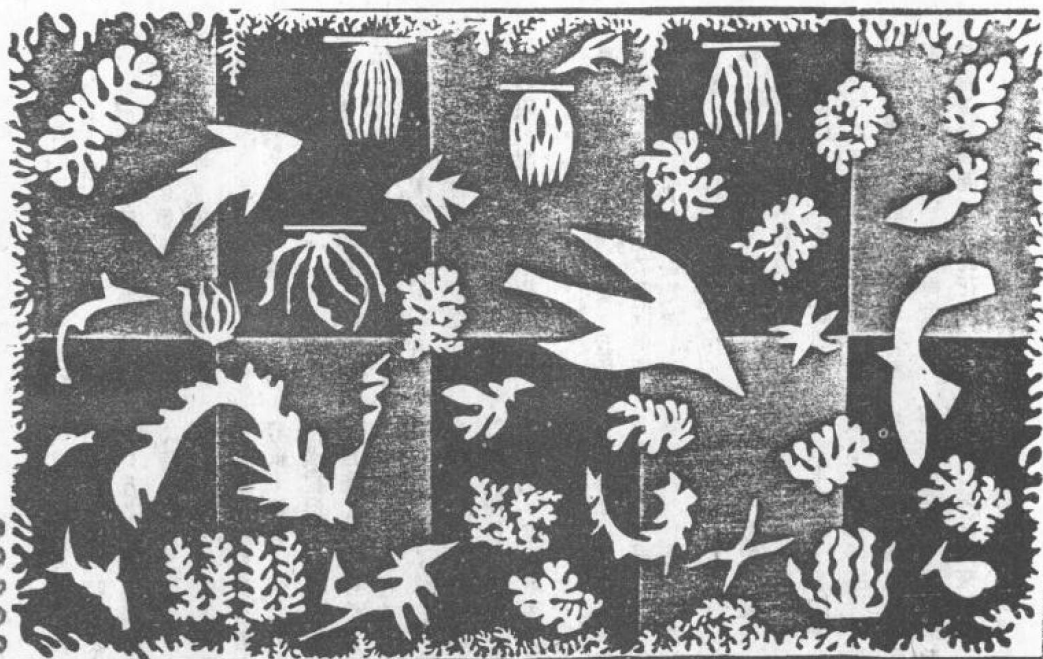
馬：藝術不是發明的技倆，藝術必須與人類真實的情感相呼應。失去真誠，不會產生真正的作品。有人問我，我就回答，我常提醒自己要做事，持續工作，我不能自相矛盾。我很誠懇，誠懇讓我內心平靜。

我還想到高爾培：「一幅真正的傑作必定可以重新製作，以證明非由即興或偶然獲得。」這即是真誠的一種表現。如魯德(Rude)所說：「超越我的範圍以外的，是我的個性⑤。」

維：在國外，尤其北歐人，對於美術學校的陳腐教法，這種開倒車的學制，猶能立足二十世紀，大感驚愕……

馬：需要反動的力量。夏天需要冬天，在美術學校可學到何者不可為，知道該避免什麼。這是它的路向，美術學校是羅馬大獎的踏腳石。它會自然消失。

進入美術學校，現應以自由自在地久徜徉動物園中來取



馬諦斯波里尼西亞，海洋 1946

代。在那兒，學生經由不斷地觀察，可明瞭生命成長的奧秘與顛倒。漸漸地，他們會得到真正藝術家最後所要掌握的這種體液⑥。

要知道：打破因襲與成規。有一天，羅特列克大喊，「終於，我不知道怎樣畫畫了。」意思是，他已經發現他真正的線條，他真正的素描，他自己身為畫家的語言。也意味著他已經捨棄往常學畫的方法。

與物象接觸之際，要知道如何保有小孩子的新鮮感，保有一天真爛漫的情懷。一個人終其一生，即使身為大人，也應像個小孩一樣，由具存的物象中擷取個人的力量——不可讓具存的物象截斷想像力。

維：在大溪地那段日子，對你的作品有否大影響？

馬：大溪地那段日子，幫助很大。我很想體驗一下赤道另一端的光線，去接觸那兒的樹木，透視那兒的一切。每一地的光線傳遞獨具的和諧。那是全然不同的氣氛。太平洋島上的光線，好像從深色金杯中往內

望去的感覺。

我記得我初次抵達時，相當令人失望的。慢慢地，它越來越美麗，越來越美麗……太美麗了！高高椰子樹上的葉子，被季節風吹動，發出絲綢一樣的聲音。葉子聲伴隨海濤沖擊沿海礁岩的咆哮聲，傳送耳際。

我常到海邊游泳。我在點綴著醒目黑色海參的明亮珊瑚礁中游來游去，我把頭探進水中，苦艾色的沙灘之上是透明的，我的眼睛睜得大大的……然後，陡然我把頭伸出水面，注視明亮的一切。這種對比……

大溪地……這幾座島嶼……可是，靜寂的無人島並不存在。我們歐洲人的煩惱，在那兒陪伴我們。的確，這座島上沒有煩心之事。歐洲人很無聊。他們舒舒服服等待退休，過著刻板麻痺的生活，也不想出離這種生活，任何事物引不起他們的興趣，打不退他們的無聊；他們甚至於不再思考了。在他們頂上，周圍一切，混沌初開時的神妙光線普遍照臨，這

等奇觀；可是，他們再也看不到這些美景了。

他們關閉工廠，當地居民沈緬於動物性的歡悅中。美麗的鄉間，在明亮的陽光照耀下沈睡。

不，靜寂的無人島，遺世獨立的樂土並不存在。人們會很快地厭棄那兒，因為一切問題不存在了。偶而回憶起莫札特，也會讓你覺得似真似幻。

維：我時常注意到，就連你的油畫，也超越了所謂畫架繪畫的界限，擁有壁畫一般的空間。

馬：畫布尺寸並不重要。我所嚮望的，是傳達對於空間的感情，小至畫布，大至文斯教堂，都一樣。我們眼見的事物，經由網膜記入小穴窩中，再憑想像加以放大。我們必須發掘色調準確的質與量，在眼睛、味覺、心靈裏造成印象。例如，應該能讓一些人充分享受茉莉花，發掘色彩的質與量^⑦。看看這張構圖：一座花園。那麼，這座花園是我以感官體驗

大自然的聚合體，我將之具體化，在空間中明白表達。

維：方才，你談到線條的決斷力時，我打了個插……

馬：是的，線條的決斷力取決於藝術家深刻的自信心。那張剪紙，牆那一頭你可以看到一種渦旋形飾，是典型化的蝸牛。首先，我在自然界中畫蝸牛，用兩隻手指捏住它；畫了再畫。我可以了解它的語言了，在我心中蘊釀出單純化的甲殼符號。而後，我拿起剪刀。重要的是「結尾終須包含在起步中」。更進一步，我要在被觀察的物象與觀察者間建立關聯。我把蝸牛擺在「花園」的大構圖中。不過，整個音樂律動的組合因之破壞。因此，我拿掉蝸牛；我把它擺在一邊，計劃另一個新的構想。

我再重複一遍：做人一定要誠懇；藝術作品惟有注入人的感情，以誠摯之心來表達，方能完滿存在，不可借助於事先安排好的計劃來鋪陳。我們在原始基督教以前的異教徒藝術

作品中，可看到這個路向，內心不感覺彎扭。另一方面，我們站在某些以繁複、華麗、誘人的材料所繪製的文藝復興期作品前，只看到以浮誇、矯飾的情感所描繪的過多的基督教特色，令人老大的不舒服。是的，它們來自靈魂的黑暗面：為富人造假。藝術家墮落到他的贊助人的水平。在異教徒藝術中，藝術家坦白面對自己，是入世的、自然的；有著真誠的情感。絕無曖昧。在文藝復興

期模稜兩可的情況中，多數是贊助人的喜好左右著藝術家。藝術家的精神因此受到限制。維：我知道你和沃拉（Vollaard）很熟？

馬：他是在留尼旺島長大的^⑧。我不知道他怎樣接近雷諾瓦，他到處碰頭，他常在晚上去找雷諾瓦，為了能夠工作，雷諾瓦不得不將他攔出門去。有一天，他告訴他：「你應該為塞尚做點事；相信我，他是一位偉大的藝術家。」



馬諦斯 藍色女人立姿 1952



「騎士」中的一頁 1947

塞尚展覽會於焉開始，幾乎所有人都反對它，沒有人信得過它，他們認為那是可怕的東西。布爾喬亞（中產階級）對藝術可說一竅不通——他們不但排斥塞尚，還排斥雷諾瓦、波納爾（Bonnard）、及其他等人；布爾喬亞聲稱塞尚的繪畫未能遵奉希臘美的法則，只有一位批評家吉佛利寫了一篇很好的辯護文字⑨。

不過，這位沃拉，是個精明的傢伙，一個賭徒，他對於商業……眼光尤其銳利。他在拉斐德（Lafitte）街成功地開設了一家畫廊。福安（Forain）談到他，說他在當時是拉斐德街的「劣貨推銷員」。

沃拉覓到相當多的塞尚作品。四處堆放；掛滿牆壁，甚至堆滿地板，一件挨一件，靠在牆角。他設法低價蒐購。塞尚因此判定他：「沃拉是一名『奴隸販』。」

爲了讓你他知道他是怎樣一個人，這裏有一則小故事：巴爾特住在芒芒，有幾位收藏家開始注意他的作品。沃拉聽從雷

諾瓦建議，跑到Antheor的巴爾特家中，挑選一些作品堆成一堆，靠在牆邊，也不將它們翻轉過來，他告訴巴爾特：「那些值多少……」，當然巴爾特答應了。

年輕藝術家在拉斐德街畫廊裏舉行展覽會，不過藉以吸引一些有名的買主。展出的第一天，雷諾瓦以及其他人的版畫也同時推出，絲毫不尊重這位藝術家的作品。沃拉對年輕藝術家的作品，從不考慮。

每個月月底，生意略清淡，他就挾著他所出版的昂貴書籍，前往每一位客戶家中拜訪，以折扣售出。他吃起東西來像隻豬一樣，慢慢地消化，愛理不理人似地，一會兒就睡著了。到了四點左右，晚報呼叫聲把他驚醒，他急急忙忙出去。舉杜雷佛斯事件來說吧！沃拉是激烈的反杜雷佛斯者。他說，這批人，杜雷佛斯及其同黨，理應驅至無人荒島，讓他們在那兒互相撕咬毆打。

可憐的高更！沃拉把他剝削到了極點……高更常把畫寄給

他，沃拉只回寄少量的寄賣顏料，幾小管的顏料。是的，沃拉對高更的行爲是可恥的。

十多年前，我在 Vitel 最後一次見到沃拉。我提及他常時愛說的一則古老故事，有關女性邏輯的問題。事後他說：「馬諦斯先生是一位極具危險性人物，因為他有著超人的記憶。」

維：你那本《爵士》，引起相當大的騷動。很多人認爲在你不懈的創作過程，這是一段重要轉捩點。你是從何得來的靈感，把這本書編得這麼好？

馬：把塗好顏色的紙張，以剪刀在其上做素描研究，以線條連結色彩，輪廓線連結平面，造成動勢。我的任務只是將它們結合一起，台利阿特(Terrien)再從這裏寫出一本書。是的，《爵士》確曾引起相當大的騷動，可是，我覺得，我應該繼續下去，因爲，在那時，我仍舊要費極大力量，把依附整體感覺之下的不同元素組合在一起。有時候，難題出現了：線條，體積，色彩，我一結

合它們，全部混合在一起了，甲方破壞乙方。我得重新開始，專心聽音樂，看舞蹈，發掘平衡的道理，避免因襲。一個新的開端，新的課程，新的發現。我可以向你吐露一點，我日後所作彩色玻璃，全部來自《爵士》這本書，來自我的剪紙。

把不管多美麗的顏色，一片挨一片擺在一起是不夠的：色彩也必須互相作用。否則，只成就不諧和音。《爵士》有韻律，有意義。

維：約兩年前，批評家 Charles Estienne 出版一本書，名喚《抽象藝術過時了嗎？》，你以爲，現實抽象藝術會不會走進死胡同？

馬：首先，我要聲明，不存在特定的抽象藝術。所有藝術，若能剝去故事的外衣，在根本上求表現，其本身都屬抽象藝術。可是，不要在字面上搬弄……非具象藝術，等等……同樣的，我們可以說，現時代繪畫如果不需要再表現物理構造（即客觀物體的構造），

那麼，以綜合方式來表現物象的藝術家，一似遠離它，卻必須能對自己充分解釋這個物象。到最後，他當然必須忘記它。

可是，我要重複，在自己心底裏，對這個物象，以及物象在他心中所激盪的反應，必須有真確的記憶。一個人由物象出發，感覺隨其後。他不能從空無出發。任何事物不可空穴來風。談到今日所謂的抽象畫家，我覺得，他們大部份是從空無出發。他們是空穴來風，他們沒有力量，沒有靈感，沒有感覺，他們摺持一個不能存在的觀點：他們模倣抽象。

人們不可能以所設想的關係擺進他們的色彩中，而想求取任何表現性。他們若不能創造關係，使用任何色彩都是枉然。

關係是事物之間近似特質，共通的語言：關係是愛，是的是愛。失去關係，失去這個愛，觀察就沒有標準可供依據，當然，就不存在任何藝術作品。

①可以明顯看出，馬諦斯關心形態上的印象，與塞尚關心視覺上的細膩分析，大異其趣。

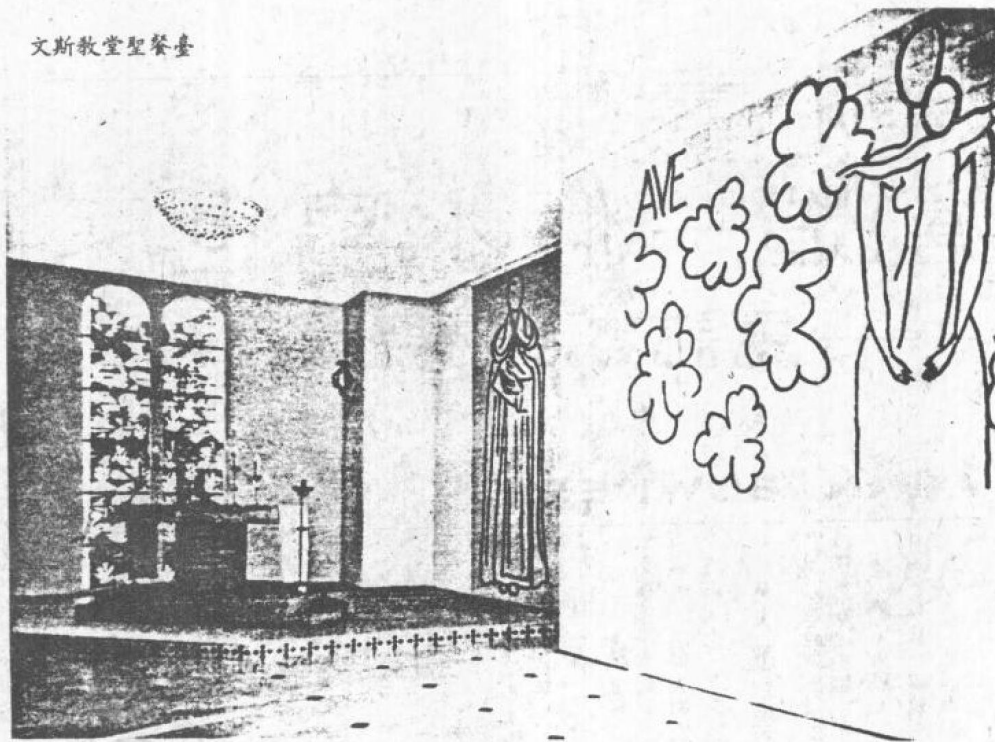
②參考馬諦斯（在電台廣播中所談，1933）：「藝術家最大的敵人，莫過於他的壞畫了。」

③馬諦斯：「你知道，由於我的健康狀態，我不得不經常停留床上，在我身旁，我做了一座小花園，可以隨時徜徉……那兒有葉子、水果、有鳥。有所抑制的律動，寧靜……你進入了物象，你就進入自己的皮膚裏。我要用色紙……來做成這隻鸚鵡。那麼，我變成一隻鸚鵡。我發現我自己在工作裏。中國人說，我們必須與樹一起生長。這是我知道的最真實之事。」

上文亦爲維德在一九五二年所錄文字。文中的「花園」，是同年所作剪紙「鸚鵡與美人魚」。

結尾引用的中國諺語在「色

文斯教堂聖餐臺



彩的角色與形式」(1945)中，馬諦斯有更清楚的引述：「中國有一句古諺：『你畫棵樹，你應感覺逐漸與樹一起生長』」。

④對等關係 (equivalence) 一詞的涵意，可參看馬諦斯（莎拉·史坦的筆記，1908）：「你是在表現模特兒，或其他任何題材，不能模寫它；在物象與你的畫面之間，不存在色彩關係；這種色彩相互間的關係，存在於你的模特兒上，對等的（即同樣的）色彩關係，也存在於你的畫面中，必須加以考慮。」

⑤黃山谷評崔白筆墨，幾到古人「不用心處」，可與此處「個性」對看。

⑥美術學校（Ecole des Beaux-Arts）對馬諦斯而言，是一種愚昧行為的表徵。一九四二年，馬諦斯在電台廣播中，多方抨擊。

⑦馬諦斯於一九〇八—一九一〇年間，開始探討色彩質與量的關係高更曾引錄塞尚一段

話：「一公斤綠顏料比半公斤綠顏料還要綠」，馬諦斯吸收這個觀念，轉化為色面問題：「一平方公尺的藍顏色比一平方公分的藍顏色還要藍」。在他一九一〇—一九一一的大畫中，「主要是色面量的處理」。他發明一種嶄新的空間，一九五〇—六〇年代的美國畫家紐曼、史帖拉、諾蘭德等人，都從這裏發掘單純化的正面性，階調的處理，力量的表現等問題。

⑧留尼旺島位於印度洋西部，馬達加斯加島以東，屬法國。

⑨吉佛利在一八九五年十一月十六日的 Le Journal 雜誌為塞尚辯護。塞尚也曾替他畫過一幅極佳的肖像。

⑩杜雷佛斯是法國軍官以判國罪被監禁，事後察明乃反猶太判軍的犧牲品而獲平反。

爲心靈 創造一個水晶世界

——馬諦斯與裸女

ALAN BOWNESS 著 劉晞儀 譯

MATISSE

一九〇八年，馬諦斯在「畫者手記」一書中寫道：「我最感興趣的不是靜物，不是風景，而是人體。透過它，我對生命那種近乎宗教的感受，才得到最成功的表達。」這偉大的人道主義藝術家自陳對創作的信念，且秉持終生。

●人體是馬諦斯藝術的核心

人體是馬諦斯藝術的核心，因為非透過它，他對生命的虔敬無由表達。在繪畫上，人體即指裸體——我們自己的形象，剝除了階級、國籍的標誌，超越時間，沒有自欺——一個人味滿盈的形象，時而淫蕩

，多情，時而懷抱敵意，深藏不露。從最早的亞當、夏娃像起，人體一直是西方藝術探討不絕的題材，在風格表現上前呼後應，自成一體微妙的範疇。馬諦斯深知這個題材廣闊的發揮性，從他成長的過程，可看出他在自己人體畫中，注入多少人所不及的豐饒與深度；這是二十世紀藝術的卓越成就之一。

●廿一歲才第一次真正作畫

亨利·艾米爾·貝納·馬諦斯一八六九年十二月三十一日生於法國北部的卡圖，是爲富商之子，聰慧細緻，被送到巴黎習法律，以便日後從商。但年紀輕輕的馬諦斯，天性和品味與法律格格不入，已在抽空作畫了，一有時間就去上繪畫課，參觀美術館。對從舒適的中產階級環境中長大的他來說，棄商從藝絕非易事。「我完全自由了，才然一身，卻平靜祥和，勉強我去做別的事，總令我有些焦慮厭煩。」他曾這樣告訴莫瑞斯·瑞諾。據說一八九〇年他盲腸炎後被迫臥床調養，才第一次真有機會啓用一盒顏料開始創作，這年精心繪製的幾幅堆疊的畫和靜物，是他最早期的作品。

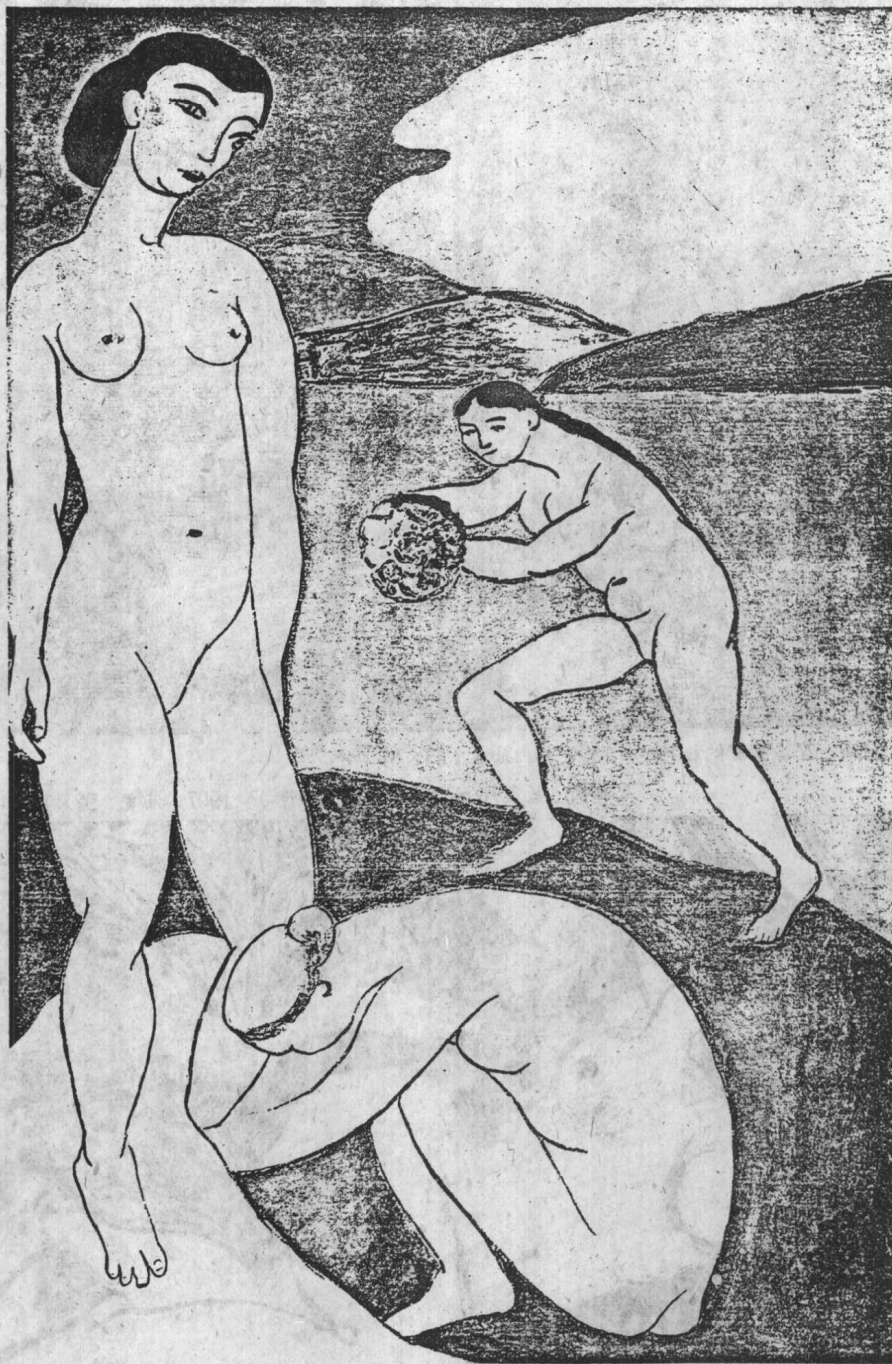
●終生信奉的原則「快快快」



馬諦斯 庫洛畫室的模特兒 1894-95 油畫 65×81公分

馬諦斯 藍色裸女（畢斯卡拉的回憶） 1907 油畫 92×141公分





馬諦斯 蒙奢 1907-08 油畫 210×139公分



馬諦斯 卡彌利娜 1903 油畫 81×60.6公分