

海粟叢刊

西畫苑下



海粟叢刊

西洋畫苑下



中華書局印行

民國廿八年四月初發版印

叢刊票 西洋畫苑（全二冊）

◎「定價銀二十元」

（外埠另加郵匯費）

特價人民幣



總發行所

各	上海棋盤街	印刷者	發行者	編輯者
省				
中	中華書局	中華書局	中華書局	劉海粟
華				
書				
局				
(6251)				

文目

一 印象主義的繪畫

二 後期印象主義

1 引論

2 杜米——後期印象主義的先驅者

3 塞尚——新興藝術之父

4 塞尚的一生

5 梵高——狂的天才

6 高更——原始作風的創建者

7 高更和塞尚

8 瑪蒂斯——野獸派之驍將

9 立體派

10 表現派

11 未來派

三 輝司萊

圖目

原色版

作者

1 舞女

寶迦作

2 魯安之港

柯羅特·莫奈作

3 葉子戲

塞尙作

4 米勒之病院

梵高作

單色版

作者

5 受胎告知

羅瑟蒂作

6 牧場之樂女

羅琴蒂作

7 羅斯金之肖像

米雷士作

8 奧非利亞

米雷士作

9 盲女

米雷士作

10 贖罪羊

亨德作

11 王與女丐

彭恩瓊士作

12 希望

華慈作

13 愛與人生

華慈作

14 鋼琴前

輝司萊作

(二)次目下苑畫洋西 刊叢粟海

15 夜曲(青與金).....	輝司萊作
16 母之肖像.....	輝司萊作
17 鑿井.....	高爾佩作
18 奧南之喪儀.....	高爾佩作
19 波.....	高爾佩作
20 自畫像.....	高爾佩作
21 籬.....	高爾佩作
22 奧令比亞.....	愛多亞・曼奈作
23 草上之餐.....	愛多亞・曼奈作
24 密語.....	愛多亞・曼奈作
25 美酒.....	愛多亞・曼奈作
26 酒肆.....	愛多亞・曼奈作
27 夜.....	方登・拉都作
28 貧困之漁夫.....	莎汶納作
29 和平.....	莎汶納作
30 聖林.....	莎汶納作
31 紡絲.....	莎汶納作
32 幻影.....	摩勞作
33 奧維.....	摩勞作
34 洗濯婦.....	寶迦作

(三)次目下苑畫洋西 刊叢粟海

35 浴後(一).....	寶迦作
36 浴後(二).....	寶迦作
37 舞女(素描).....	寶迦作
38 舞女(迷寫).....	寶迦作
39 騎士.....	寶迦作
40 競馬.....	寶迦作
41 浴女(素描).....	寶迦作
42 裸體(素描).....	寶迦作
43 沐.....	寶迦作
44 農婦.....	畢莎訶作
45 風景.....	畢莎訶作
46 磨坊.....	西士萊作
47 薔薇.....	雷拿阿作
48 觀劇.....	雷拿阿作
49 浴婦.....	雷拿阿作
50 威特伊伽藍之雪.....	莫奈作
51 崖.....	柯羅特・莫奈作
52 睡蓮(一).....	柯羅特・莫奈作
53 睡蓮(二).....	柯羅特・莫奈作
54 積葉.....	柯羅特・莫奈作

(四)次目下苑畫洋西 刊叢栗海

55 車站	柯羅特·莫奈作
56 魯安伽藍(一)	柯羅特·莫奈作
57 魯安伽藍(二)	柯羅特·莫奈作
58 朝霧	柯羅特·莫奈作
59 休息	裴娜作
60 遠眺	辣斐禮作
61 縊死者之屋	塞尙作
62 靜物	塞尙作
63 普羅維司風景	塞尙作
64 巴麗斯之審判	塞尙作
65 葉子戲(一)	塞尙作
66 父親之肖像	塞尙作
67 郁克肖像	塞尙作
68 浴女(一)	塞尙作
69 浴女(二)	塞尙作
70 靜物	塞尙作
71 樹	塞尙作
72 但丁之渡舟(摹特拉克窪)	塞尙作
73 瞰視	塞尙作
74 素描(一)	塞尙作

75	素描(二).....	塞尙作
76	閱書者.....	塞尙作
77	塞尙夫人的肖像.....	塞尙作
78	自畫像.....	塞尙作
79	自畫像.....	高更作
80	普魯泰之風物.....	高更作
81	母之肖像.....	高更作
82	黃金的基督.....	高更作
83	泰伊地少女.....	高更作
84	三個泰伊地人.....	高更作
85	泰伊地之騎士.....	高更作
86	寂夜之魂.....	高更作
87	安憩.....	高更作
88	我們從那裏來？我們是什麼？我們往那裏去？.....	高更作
89	娜嬾娜嬾瑪哈娜.....	高更作
90	素描.....	梵高作
91	監獄.....	梵高作
92	玫瑰花.....	梵高作
93	靜物.....	梵高作
94	船.....	梵高作

(六)次目下苑畫洋西 刊叢粟海

95	橋	梵高作
96	埃鄺之林間大道	梵高作
97	柏	梵高作
98	看護兒童之婦人	梵高作
99	向日葵	梵高作
100	椅子	梵高作
101	埃鄺之女	梵高作
102	松林	梵高作
103	播種者	梵高作
104	海邊之茅屋	梵高作
105	梵高之寢室	梵高作
106	割耳後之自畫像	梵高作
107	枯萎	梵高作
108	落日	梵高作
109	老樹	梵高作
110	薔薇	梵高作
111	格茄醫生	梵高作
112	工作	陀刺作
113	馬戲	修刺作
114	港(水繪)	薛涅克作

(七)次目下苑畫洋西 刊叢粟海

115	阿錫斯與迦拉台	瑪麗斯特尼作
116	離別之宴	柯兜作
117	水浴	梅那作
118	金蓮花	瑪蒂斯作
119	女之首	瑪蒂斯作
120	裸體	瑪蒂斯作
121	舞蹈	瑪蒂斯作
122	犬	白刺作
123	花與女	盧東作
124	余之自身	洛梭作
125	室內之女	蓋郎作
126	莫斯科	康廷斯基作
127	騎者	康廷斯基作
128	泉	辟迦梭作
129	肖像	辟迦梭作
130	婦人之首	辟迦梭作

印象主義的繪畫

曼奈的「酒肆」和米雷士的「奧飛立亞」

印象主義的繪畫究竟是甚麼？我們只消把曼奈(Manet, 1833—83) 在死的前一年所作的「酒肆」和米雷士(Millais, 1829—96) 的「奧飛立亞」(Ophelia) 比較一下，便可以得到一部份的解釋。

這兩張畫對於單獨物象，有個截然不同的處置。米雷士先把樹葉、花朵和枝幹等一件一件分頭觀看，然後再一件一件移到畫幅上，所以他的畫好像是斷續加湊而成的；曼奈則不然，他那「酒肆」上面的許多酒瓶，我們望去都是一個一個同時發生着關係，

同時觀
看

全體是一個總合，並不是增加而成的積體。換句話說，印象主義是『同時觀看』的結果，先拉飛耳主義是『斷續觀看』的結果。『同時觀看』，是

斷續觀
看

把自然整個兒的全部觀看；『斷續觀看』，是把自然分開來一件一件觀看

。譬如我們閒游郊野舉頭第一眼瞧去時，只見豐草綠縹，佳木蔥蘢，這第一眼便是所謂把自然整個兒的全部觀看；等到我們要仔細看那單獨物象的時候，我們

的視點便移到單獨物象上去了。簡單說來，就是印象主義的繪畫，全幅祇有一個視點

兩種不同觀察
宇宙的方法

，而先拉飛耳主義的繪畫，則每一個單獨物象有一個不同的視點。

這兩種繪畫，代表了兩種不同的觀察宇宙的方法。但是兩種方法，都不是錯的，不過先拉飛耳主義着重在細部分，而印象主義着重在全部分罷了。

這樣寬泛的觀看自然乃是印象主義一部分的原素，但也不是一個新發明，以前魏

拉士貴支 (Velazquez, 1599—1660) 畫人像人羣已就採用這樣的方法了；等到輝司萊

· (Whistler, 1834—1903) 曼奈 (他們實在不是印象主義的嫡派，雖然與印象主義有

很重要的關係。) 在早年作品裏也暴露這寬泛的作風，不過這種作風至多算得光大了

一種傳風，算不得新創了什麼東西；但是印象主義後期的色調的發展，那全然是一個

創造。我們知道，自從鐸皮尼 (Daubigny, 1817—78) 以後，一切進步的畫家，沒有一

特拉克窪是一般分析色彩畫
家中的一個很可注意的前輩

個不竭力研究自然界渾色的正確，特拉克窪便是

一般分析色彩畫家中的一個很可注意的前輩：他

曾把兩個村童的面部陰影研究過，他說一個黃色臉的呈現着紫色的陰影，紅色臉的呈現着綠色的陰影。他又在巴黎看見黑色和黃色的兩輛自動車，他看到黑色的一輛上映

着堇色而外，還現着一種紫的補色；他並且發見渾色的充分光輝必須要賴補色來佐助方能獲得。但是，他的此項研究沒有完全成功，完全成功是到了後世才做到的。

十九世紀是一個科學世紀，光學的智識也增進了不少，法國科學家趙夫勒爾（Ch. etreuil）的關於色彩的著書出世了以後，一般青年畫家都領領地拿來研討，結果，他

印象派畫家對自然的態度及其色調的梗概

們知道色彩並非是簡易的事體，乃是一種很複雜煩瑣的學問。譬如草色是綠的，但遠遠的一座綠草蓋滿了的山，我

地方色彩

們望去並不是綠色，却是青色；這是因為那綠色是我們臨近草時看到的色彩，那就是草在密近區域內呈現的色彩，這叫做『地方色彩』。我們遠眺

空氣色彩

的綠草，它的地方色彩，受了空氣阻擋的原故，所以呈現着青色，像這樣的青色，叫做『空氣色彩』。還有地方色彩受着日光映射的時候，要呈現

光照色彩

所謂『光照色彩』；譬如高山積雪的地方色彩是白色，但經日光照射之後，便呈現明朗的紫銅色，這便是一個好例。

補色

因此，風景畫家們要再現自然界的渾色時，他們就不但應注意地方色彩，並且也得注意空氣色彩，光照色彩，甚至於補色。印象主義運動後期

畫中的主要角色是「光」。
內的畫家有個很緊要的發見，就是他們知道在無論甚麼陰影裏總現着光的補色，曼奈說：『畫中的主要角色是光』。這句話的深意賅括了上述的那些色彩。

當時畫家這般地切心研究色彩，結果，他們的色彩和技巧當然起了變化。幾百年來，西洋繪畫是把紅，青，黃三種原色做基礎的，到了這時候，畫家們根據科學，都知道這三種彩色是顏料的原色，並不是光的原色；又從分光器和光線分析學方面探得白色的光包含了虹的一切色彩，就是日光光帶的七色。他們知道光的原色是綠，橙紅和青紫。他們又知道黃色是顏料的原色，是光的第二色（或次色），因為黃光可由綠和橙紅兩種色光合成。另一方面，綠色是光的原色，但是顏料的第二色，因為綠色可由黃和青兩種彩色渾併而成的。諸似此類的種種發見把他們從來的色彩觀念革新了。最後印象派的畫家認定繪寫日光的真切色彩，應該使用構成日光色彩的顏料，換言之，就是應該使用虹的色調，這在他們是繪寫日光真切色彩的惟一門路。他們完全否認黑色，以為宇宙間一切自然經過空氣和光線調攝之後，決不再

虹的色調

宇宙間一切自然經過空氣和光線調攝之後決不再有黑色的存在

有黑色的存在，宇宙間最暗的色彩是藍，暗綠和濃紫等；他們也不用棕色。他們的色調只用些與太陽光帶的七色最相近的藍，青，綠，黃，橙，紅，紫等顏料。

上面述了印象派對自然的態度及其色調的梗概，現在我們要說到它的技巧上去了。印象派雖然採用日光光帶的各種彩色，但是他們在使用的時候是絕少渾合的，我們知道凡是畫水彩畫的時候，顏色愈渾雜，則色彩的鮮明愈減少，在油畫上也是一樣的。印象派的畫家在色調方面竭力避免彩色的渾雜，他們只把醇正的彩色用小筆觸加上畫布，要是畫第二色或第三色的時候，他們也不混併兩種或三種顏料，只是把許多醇正彩色的筆觸並置在一起，使它們在遠遠看去的觀照裏自行渾合，形成作者所願望的視覺上的色彩感應，這普通便叫做視覺上的渾合。視覺上渾合的目的，只在求色彩的鮮明。普通紅與綠兩種顏料渾合成一種遲鈍的灰色，印象主義的畫家依照這個方法，用黃和豔紫的小筆觸點染畫幅，使遠遠望去成爲一種明快的灰色；又如表現棕色的時候，他們並不用棕色顏料，只把綠，紅，黃三種彩色的小筆觸並置在一起，使成明快的棕色，因爲那三種彩色的小筆觸的聯合，以光的關係，自能生出一種抖動，這抖動裏所含着的光輝爲普通顏料所不能及到的。這是好像在把顏料當作彩色

的光使用似的。

分割法

這種技巧有種種不同的名稱，有人叫它『分割法』，因為它那色彩的第二色和第三色的色調分割成爲這色調的成分。有人叫它『點描法』，因爲色彩是一點一點加上畫幅的。有人叫它『光彩派』，因爲這種畫法最重

點描法

光彩派

認定色彩的態度

印象派以前的畫家大都從黑與白的立場上來認定色彩，所以他們要是逢到灰色的時候，他們必須要問這灰色還是暗灰還是明灰，這灰色和黑白相近與否等等問題；至於印象派畫家所取的態度就完全不同，他們要問的是這灰色還是青灰還是綠灰，還是紫灰還是赤灰，簡單的說，他們要問的不在於明與暗，乃在於這灰色和太陽光帶的那一種色彩最爲相近。

陰影裏並不是沒有光乃是別具性質別具價值的一種光

我在前面已經提過，印象派畫家以爲陰影裏並不是沒有光，乃是別具性質別具價值的一種光，他們苦心研究自然界陰影的真色彩，他們畢竟探得了寫實主義領域內無人知道的最後一