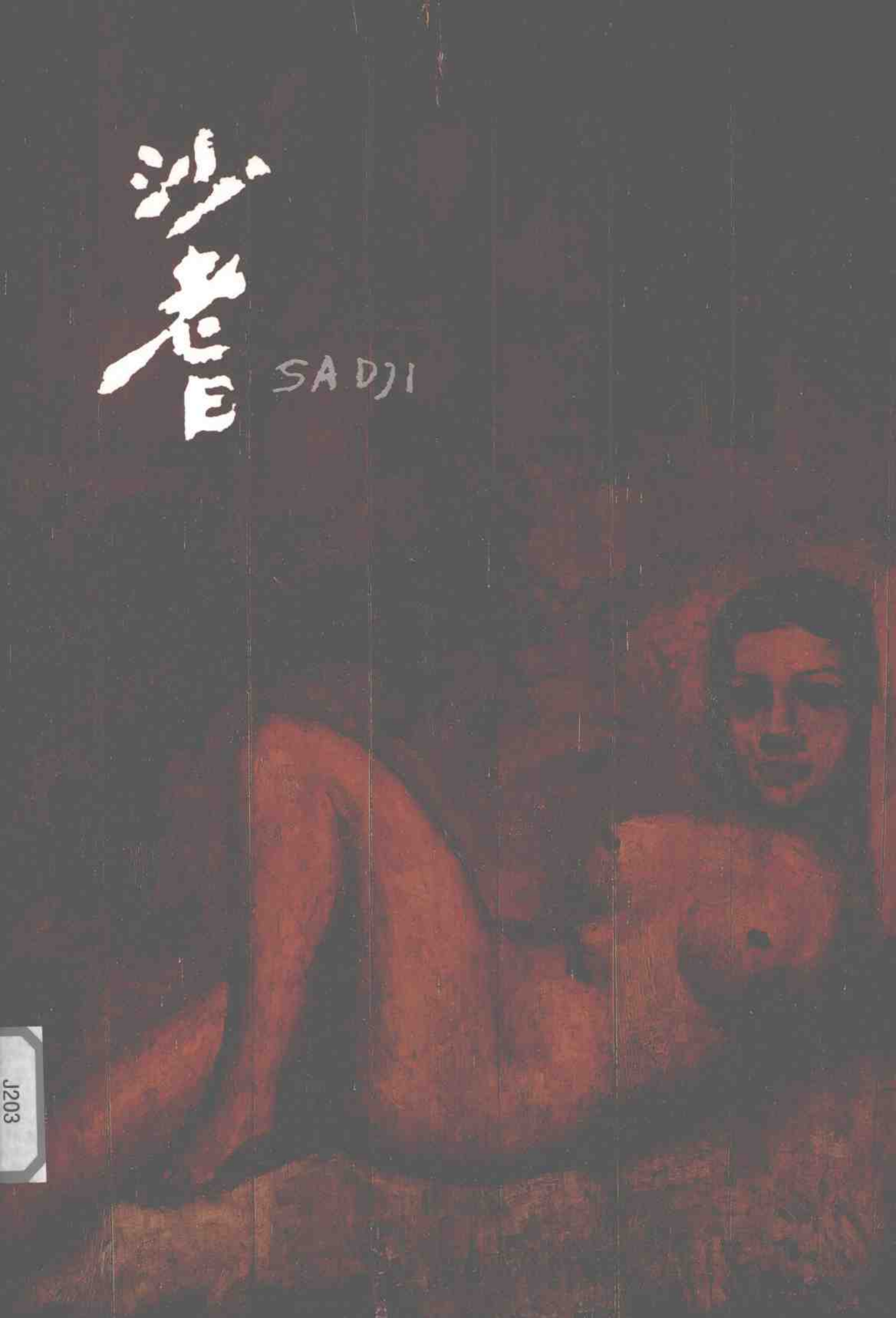


沙
老
E

SADJI

J203



二十世紀最傳奇的畫家 沙耆繪畫學術研討會文集

主辦單位：國立歷史博物館
中國油畫學會

協辦單位：李仲生現代繪畫文教基金會
中國美術館
浙江省美術館
卡門藝術中心

歡迎辭

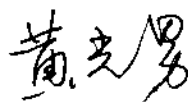
二十一世紀，中國美術界回顧百年來油畫大師，沙耆總像一顆璀璨的流星，耀眼明亮地劃過人們眼前，卻又很快地被人遺忘。究其原因，在於沙耆早年留學比利時，與國內畫壇接觸甚少；中、晚年歷經文化革命、病痛折磨，又長年隱居故里鄉野，近乎與世隔絕地生活，心靈的孤傲、精神的煎熬、境遇的乖蹇加重了世人對他的不解與抗拒，因此畫壇與學界人士幾乎忘記這位早年得志、獨樹一格的藝術家。

如今，我們翻開歷史的扉頁，將這顆蒙塵的珍珠洗淨，赫然發現其閃爍的光芒依然耀眼，甚至站在現在的時間點回顧上個世紀的沙耆繪畫，更見飽受精神折磨後迸發的激情以及對生命愛情原真的渴望與追尋的感動。只有經得起時間考驗的畫家，才能刮垢磨光地看見藝術與生命底層的光采。

身為徐悲鴻、巴斯天的弟子，沙耆從早年寫實風格轉向表現主義，在當時中國油畫發展上開創嶄新路數，畫面充滿象徵寓意，主題表現多以裸女、老虎、風景靜物為主，愈到晚年畫風愈趨狂放，解離的色斑、跳躍的筆觸述說著無人能懂的內在心情，精神病態的缺陷弔詭地成為驅使創作的魔力，跳脫常理的非理性邏輯思惟，牽動著每一個觀賞者潛意識的神經，原始直接的情緒表白是你我禮教束縛後的夢境，在此，夢囈成為真實、幻想即是生活，我們在一個又一個的虛幻與真實間遊走。

由國立歷史博物館、中國油畫學會主辦，李仲生現代繪畫文教基金會、中國美術館、浙江省博物館、卡門藝術中心舉辦「沙耆繪畫學術研討會」，藉由討論發表再一次喚醒世人對沙耆藝術的重視，與擴大國人對油畫認識的視野。

國立歷史博物館館長



謹識

目次

心靈的自由創造－讀沙耆的畫／邵大箴	4
浪漫對古典：沙耆的早期與晚期繪畫／范景中	8
都云作者痴、誰解其中味－沙耆和他的繪畫／水天中	15
沙耆的師學淵源與心理圖像／曹意強	22
沙耆的心理活動及其藝術創作／嚴善錞	27

心靈的自由創造—讀沙耆的畫

邵大箴／中央美術學院教授

讀沙耆的畫，我們的心情久久不能平靜。這不僅是因為這些畫出自有特殊經歷的藝術家之手，我們內心早就對他存有同情之心；也不僅是因為他作為傑出的藝術家有高超的寫實與表現兩面的技巧，使我們讚嘆和感佩；而且還因為，他的創作從30年代到90年代，跨越了整整七十幾個年頭，提供了我們重新認識和反思中國藝術歷程的一個機會。雖然他的畫沒有或很少表現這70年中的具體事件，但是畫中所體現的思想、感情，卻是和剛剛逝去的時代相吻合的，使我們感到親切而產生不少思緒。一幅《母親在紡棉花》(1937)的油畫是那樣的樸素、真實和生動地勾畫出30年代中國南方農村生活的一隅，那是典型中國卅年代藝術。此畫談不上技巧卓越，它以感情真摯而引人注意。那時沙耆僅23歲，將要走出國門進入比利時國立皇家美術學院。在此以前他斷斷續續地在上海美術專科學校、杭州西湖藝專和中央大學藝術系學習了幾年。他之所以被徐悲鴻推薦到比利時留學，很重要的原因是愛惜人才的徐氏，在沙耆身上看到了這位年輕學子的天賦與才能。從《母親在紡棉花》一畫上，可以看出沙耆觀察之精微，藝術處理手法之審慎。他集中筆觸描繪人物的神情及與其有關的細節，捨去或省略無關緊要的部分。30年代末至40年代中期沙耆在國外創作的畫，展示了一位中國青年藝術家如何一步步地深入西方油畫藝術之精奧並顯示其才智的。在比利時期間，沙耆不僅很好地掌握了學院的寫實技巧，更重要的是開闊了視野，提高了修養。他的老師巴斯天是一位出眾的藝術教育家，他不固守學院之教條，對印象派以來繪畫語言的探索採取了某些肯定的態度，並允許學生有所涉獵。這在沙耆40年代創作於皇家美術學院的許多人物和靜物畫中可以看出，他在描繪客觀物象時，不只注重形的塑造，而且迷戀於筆觸、肌理，迷戀於豐富、微妙的色彩關係。比利時的繪畫傳統重視寫實中傳情，這一點對沙耆頗有影響，也符合沙耆的情性。當時已風行歐洲的表現主義思潮肯定對沙耆也有吸引力，這或許就是在他的作品中何以有如此率真和坦誠品格的原因。應該說，比利時和歐洲的藝術土壤頗適合沙耆才能的發揮，他才做出了自己的成績。但他畢竟是中國人，他更對祖國、故土、親人深深懷念。幾經曲折，他於1946年得以回國。由於精神病的困擾，他無法在徐悲鴻為他安排的北平藝術專科學校擔任教授，而不得不避居浙江農村，在養病之餘以作畫為樂。40年代末至50年代沙耆的畫作存世較少，其原因是那時物質條件很差，他無法獲得有效的繪畫工具和材料，他一些即興之作是在偶然得到的材料上完成的，很難長期保存。

我們至今仍能看到的為數不多的幾幅，如《老家的廚房》(1948)、《沙村遠眺》(1948)，是他回國不久之後創作的。他深厚的藝術造詣，精湛的繪畫技巧，在這些畫作中清晰可見。

80~90年代，沙耆和許多藝術家一樣，面對國家改革開放的形勢，心情振奮，重新

拿起了畫筆，從事油畫創作，他有機會到江浙和東北一帶的名勝景區游覽作畫。生活較為安定的他，畫興大作，並在親友與有關部門的幫助與安排下，先後在杭州、上海、北京舉行個展。沙耆的畫展引起了油畫界一些人士的注意，但並未得到社會強烈的反應，這不僅是因為展覽會上沙耆的作品展示得不充分，沒有全面地反映出他藝術創造的成果與才能；更重要的是，在80年代初，人們(包括藝術界)對藝術的認識還帶有明顯的意識形態性，沙耆畫的都是普通與平常的人物與風景，雖然有感而發，情感真實，也有相當的藝術技巧，但是沒有當時人們特別感興趣的主題。而在剛剛處於變革轉折期的社會來說，不可能給予沙耆的藝術以很大的熱情，是可以理解的。沙耆，一個幾十年習慣於在偏僻的農村默默無聞地作畫的人，對此並未十分介意，他仍然一如既往地把自己的精力投入到他熱愛的藝術之中。

應該說80至90年代是沙耆恢復自己油畫功力，並準備邁步向前的過渡階段。因為十年的「文革」使他不能握筆作畫，何況他還受到衝擊，一度被戴上「反動學術權威」的帽子。握起陌生的油畫筆，他畫了他熟悉和熱愛的鄉親，畫他喜愛的山水，也經常發揮他的想像力，畫他曾經迷戀過的女性人體。這時的沙耆已不是40年代末剛回國的年輕氣盛的「藝術王子」，而是已經歷經人生滄桑、邁入暮年、相當潦倒的老畫家了。幾十年的人生體悟與藝術實踐，使他更清楚地理解藝術的真正含意。藝術的變化，各種新思潮的崛起，也讓他對30至40年代在歐洲的藝術見聞與經歷有重新的認識；而在國內數十年的生活經驗和藝術實踐(包括時而用小墨作畫的經驗)以及他對中國傳統文化的接觸，很自然地促使他對東西方藝術體系同與異的進一步深入思考。這種思考不可能不直接影響他的創作。應該說這種思考從他的學生年代起就已開始，貫穿於他幾十年的藝術生活之中，只是到了80年代，中國社會氛圍有了變化，他的創作環境與條件有了改善，他才能把自己思考的心得體會逐漸運用於自己的藝術實踐。具體地說，就是怎樣在油畫中體現中國傳統藝術精神，如何畫出中國寫意的油畫來。從80年代末至90年代初開始的沙耆藝術風格的變化，主要基於上述原因。

90年代(具體地說，到1997年他重病輟筆時為止)是沙耆藝術最後的一次衝刺，也是他創作成果輝煌的時期。中國水墨畫界盛傳「衰年變法」的說法，也可適用於畫油畫的沙耆。當然，如果用古典方法作畫，對如此高齡的藝術家來說只可能是藝術日益精進，是談不上有什麼重要變法的。因為嚴謹的古典造型，需要由體力與理性控制的能力，而這一點沙耆是缺乏的。沙耆是一位既極重感情且身體有病的藝術家。他雖經過嚴格的學院教育，但從本質上說，他的性格更屬於表現型的。在比國學習時，在徐悲鴻力促他學習古典傳統與他藝術個性之間有過動搖和苦惱，回國之後，屢經挫折，他無法專心施展自己的潛能。邁入90年代，才得以放開手腳「為所欲為」。

沙耆90年代的作品有哪些特點呢？

一、寫意性。寫意這個詞是中國畫法中的術語，中國以至東方藝術的體系是寫意的。中國藝術家在學習寫實西畫時，往往經過兩個階段。第一個階段崇尚寫實，贊頌寫實藝術之奧妙；第二個階段不滿足寫實，希望把中國傳統藝術寫意的精神與妙趣運

用在寫實藝術之中，甚至棄古典寫實油畫而轉向寫意。當然中國的油畫家在廣泛接觸西方藝術時，也會發現這樣一個事實：西方藝術在19世紀末20世紀初也發生了重大變化，數百年來古典寫實繪畫的統治地位逐漸為現代繪畫所取代，表現性、象徵性、抽象性成分在現代藝術中的比重加大。而這種表現性、象徵性和抽象性，在某種意義上，是與中國或東方藝術中早就具有的寫意性是相吻合。在歐洲曾經目睹西方現代繪畫興起狀況，並曾與現代繪畫大師畢加索共同參加過同一展覽的沙耆，當然是心儀歐洲表現性繪畫並且懂得它與中國傳統繪畫之間有相通之處的。在80至90年代之前，沙耆的油畫不能說完全沒有表現與寫意的因素。但這些因素是被壓抑著。大環境不行是原因之一，為個人生活狀況與環境所拘是另一原因；個人探索的火候未到又是一原因。90年代至，束縛沙耆藝術個性的這些因素均已消失，沙耆的藝術騰飛是勢在必然的了。前面說過，年邁的沙耆這時只能畫「小品」，小品在古典學院繪畫中，是不被重視的，而在西方現代繪畫與中國寫意文人畫的觀念中，小品也屬於一種創造。沙耆這時醉心於小品，在小品中，他把早已埋在心底的對西方表現主義和中國寫意文人畫的興趣與嚮往盡情地表露出來，把個人的真性情坦然地、無所顧忌地表現出來。他繪畫的出發點從具體的、真實的描繪轉向整體的、主觀的把握，表現的心中是神韻，採用的繪畫手段被提高到重要的位置，即在點、線、面和色中浸透著感情和情緒，而這感情和情緒則往往是繪畫的主題。或者用另外的說法，這些形式是有意義的。在繪畫的手段中，沙耆更注意線和筆觸，在短促有律動感的線條中，在輕重有致、緩急有序的筆觸中，顯明地反映出這位感情激越的藝術家的內心騷動與不安，感受到他對生命無限的眷戀與深情。他打破了古典藝術造型與構圖和諧的規則，在不和諧、「不齊」中，探尋美感和力感。他的色彩、筆觸和線譜為一體，畫面色彩鮮麗，色調豐富有微妙層次，畫面不僅顯得生動，而且光輝燦爛，氣象萬千。

在廿世紀老一輩的油畫家中，只有兩人到了晚年才達到如此高的寫意藝術境界，這就是吳大羽與沙耆。不同於沙耆是，吳大羽的畫更為抽象，情緒較為壓抑，這是兩人不同生活經歷、不同性格所致。不過，有一點是值得注意的，那就是吳大羽與沙耆一樣，在中國油畫界均是屬於邊緣地位的藝術家，他們不處於中心地位，長期以來沒有被中國主流美術界所認可。他們的創作也在主流形態之外。但是，他們並非不關心國家的命運，不關心社會的現實生活，他們生活在人民大眾之中，他們憑著藝術家的良知與敏感，不斷用自己的畫筆發問，隱晦曲折地透露自己的心願。也許正由於他們所處於的邊緣地位，他們在藝術探索上如此真誠、率真，不受社會上正統意識形態的束縛，而能直接觸及到繪畫創造本質性的問題。繪畫是出自人的心靈的自由創造，心靈的自由是一切創造的前提。何以沙耆與吳大羽晚年的藝術創造境界如此之高，心靈的自由乃為根本原因。

寫到這裡，自然而然地想長期以來中國油畫界一直討論著「民族化」與「本土化」的課題。近百年來，許多中國油畫家為此孜孜以求，為此奮鬥進取。但不少人未能取得至極成果，原因是在形式語言上打轉，有意無意地迴避了上面提到的藝術的本質性

問題。什麼是中國或東方藝術之精神?為什麼說這種精神是藝術的最高境界(也是西方人努力在追求的)?心靈的自由創造是也。唯有心靈的自由創造才能使藝術具有生命，才是在根本上體現了傳統的東方或中國精神的，至於具體的藝術形式問題，不是不重要，但相對來說，則是位居其次的。也唯有遵循心靈自由原則創造的藝術品，才能有助於人類精神的提升和社會的進步。

浪漫對古典

沙耆的早期繪畫和晚期繪畫

范景中／中國美術學院教授

What guides this lift to what it comes to be?

What led it through so blind a whirl of being?

What served throughout as substitutes for seeing,

Settled each loop and twist decisively?

是什麼把生命引至現在這個模樣？

是什麼引導它通過如此矇昧的旋轉？

是什麼自始至終充當著視覺的代理，

並決然地安置好每一個圈環？

I.A.Richards, *Ars Poetica*

在中國，書信是長輩教育子女一種常用工具，長輩的親子之愛，寄託之情，往往於茲可見。在沙耆先生保存的信件中，我們也看到了一封這樣的信。那是他的父親蔡齋先生的教子書，信的主要內容由抄錄宋代張來(1054-1114)的《送秦少章赴臨安簿序》構成。蔡齋先生說：「錄此寄汝，其熟讀之，自知余之所以慰汝者。而望汝者，則在此也。」從張來的序中我們可以讀到這樣的話：

子之前日，春夏之草木也。今日之病子者，蒹葭之霜也。凡人性惟安之求，夫安者天下之大患也。遷之爲貴，重耳不十九年於外，則歸不能霸；子胥不奔，則不能入郢。二子者，方者羈窮憂患之時，陰益其所短而進其所不能者，非如學於口耳者之淺淺也。

蔡齋先生引用的這些話，今天看來似乎有點像是應驗了的預言。沙耆先生正是由於負笈歐洲十年，徹底改變了自己的個人生活和家庭生活。如果沒有這些變化，我們或許在沙耆的藝術世界中看到的就是截然不同的景象。因此，可以說歷史女神不僅用孤寂使其行拂亂其所爲，而且也用孤寂使其藝術放射出莊嚴的光輝。

沙耆先生在比利時的學習生活，我們所知不多，但從他那時所畫的作品來看，大致和他在赴歐之前所接受的徐悲鴻帶來的法國學院派畫風一脈相承。他那時期的油畫雖然在用筆和用色上顯示出了印象派的影響，甚至令人想起魯本斯（Rubens）的奔放筆觸，但總體上還是重視素描的主導作用，因而在造型上採用的是較為嚴謹的寫實手法，用色則強調冷暖色彩的立體法所產生的三度空間，構圖平穩而均衡，並不時呈現出一種靜穆和單純的格調簡而言之，沙耆力求達到的是古典的和諧，正如Stephane Rey在評論他於1945年5月在Bruxelles Louis大街Le Petite Galerie舉辦的畫展時所指出那樣。

這位繪畫高手採用的手法構圖確切，色彩文雅，不拘一格，而且充滿了意想不到的和諧……其風格樸實，勻稱，給人以罕見的真實感。

他的《年輕女子像》(法文為Portrait de jeune fille)畫的是一位姿態優雅的正面少女，婉容綽約，雙目炯炯，頭都微微斜側，很是動人。構圖為典型的金字塔式，這正是古典肖像的常用程式。不過整幅畫的靈感也許來自威尼斯大師提香(Titian)的《花神》。

《藝術家全家像》(法文名Portrait d'une famille d'artistes)則顯示了印象派的影響。他把其中的一個人物安排在左部的邊緣，大概是想從一個意外的角度去畫出空間感，這令人想起了德加(Edgar Degas)的室內人物群像。德加對構圖法和素描法有強烈的興趣，並真誠的讚美安格爾(Ingres)。這種態度顯然也是沙耆所讚賞的態度。因為，儘管他十分喜愛印象派所發展起來的色彩，但是以素描為造型基礎的信念他卻沒有動搖。這種信念也許不合乎他的天性，但是從徐悲鴻和吳作人先生給他的信中(這些信件是一些珍貴的文獻，我們將在後面述及)，我們知道，這正是他的老師和他的師兄對他所寄予的殷切希望。

那一時期，沙耆畫了大量的肖像和人體，特別是他臨摹《馬拉之死》，可以作為一條線索幫助我們去理解他早期的繪畫。循著這一線索，我們也能理解沙耆和塞尚(Paul Cézanne)的關係。關於塞尚的藝術，儘管現在人們對他到底是浪漫主義還是古典主義有所爭論，但在上半個世紀，經過羅杰·弗萊(Roger Fry)的闡發，塞尚的古典主義已成了美術史上的常識，因此，他的古典主義方面一直在發揮著作用。我們不難看到，塞尚的堅實的結構和明晰的形式也對沙耆的作品產生了影響，這種影響甚至一直延續到了80年代，例如他在這一個時期所畫的一幅帶有魚、蔬菜和蘋果的靜物用的就是典型的塞尚風格。

古典主義的哲學強調「我思故我在(cogito ergo sum)」，強調概念、理式或Idea的主導地位，強調分析和推理的力量，而把現象和體驗推到了真實世界的邊緣。這反映在繪畫上即是強調素描(dessin)，認為素描才是真正的圖畫(tableau)，認為只有線條才能再現物體的範圍(L'etendu)，使繪畫得以成立，而色彩不過是表面的裝飾(ornement)而已。

這種古典主義的重素描、輕色彩的藝術觀早在瓦薩里(Giorgio Vassari.1511-1574)的《名人傳》(Le Vite)裡就得到了強調，在那部著名的書中，他用這種觀點評論了佛羅倫薩畫派和威尼斯畫派。這種態度影響了17世紀的普桑派(Poussinistes)和魯本斯派(Rubenistes)的爭論，並傳遞到19世紀的安格爾派和德拉克洛瓦(Delacroix)派的對立，甚至沃爾夫林(H.Wolfflin)的線描性(linca)和彩繪性(malerisch)的概念似乎也淵源於此。

了解了這種傳統，我們便可以對沙耆的早期繪畫下一個簡單的結論：他的繪畫雖然不時地閃現出色彩的力量，但這種力量基本被壓抑了；因此他這一時期的特徵是，古典主義壓抑浪漫主義。為了說明說明這一點，我們不妨轉向沙耆先生留學初期他的

中國老師徐悲鴻先生給他的一封信：

弟於美學尚未見其全，今略有以示弟。美乃是一抽象名詞，並無那樣東西，所謂美者在造物nature，為難得條件之備具。在藝術品為一種德行之完成。故藝術之美全非造物之美，惟造物之美使藝術家情緒活躍，因而興起inspiration，如花之美必因其Fraicheur或因其形Forme錯綜，或因其各色分配之自然調和，如山、大樹、清溪或落日，或以其高峻奇險，或因以其超拔蒼郁，或因其受光之明媚，或因其長空無垠而光彩煥發，其中皆具一條件至於藝術品，希臘古人則以其noblesse，魯本斯則以其壯麗與雄強，米萊則以其真率Sincérité，若落難，達文西則以其高妙，拉菲爾則以其靜穆，米開朗基羅則以其高超與強固。顧無論其為造物與藝術，而為美之惟一精髓乃是和諧Harmonie。

在指示了美即和諧這種古典主義觀念之後，徐悲鴻先生特別提醒道：

弟應注意之點：古之大畫家均為建築家，今之畫家亦必須學習建築學。畫中應用直線，於是coloration可截然支配，不枝節顯得瑣碎，則自然偉觀。有時且綴碎錦，以為mélodie可研究Vénitiens，如提香、范樂耐是等作品。速寫者非徒言寫之速也。可多作小說插圖，採取各種不同之形式，試為表情儘量之構圖練習，必須十二分eloquent簡單明瞭，為他日大成之基。

這裡所強調的正是我們在上面所述的重素描、輕色彩的繪畫觀。從吳作人給沙耆的信中，我們也看到類似的話「兄寄近作中有頗佳者，惟亦有不夠堅實者。」作畫不可迅速，不可隨畫隨塗去。（一月三十一日信）。也許是沙耆不時地流露出逸筆草草的浪漫傾向的緣故，吳作人連寄幾函加以勸戒，讀來令人感動：

聞兄在此極奮勤學，深為欣慰。巴斯天師曾來函說起兄努力，並引以為快。說「兄工作極速，甚至於是太快。」不過「太快」是缺點。看寄來之近作之照相。Copie甚佳，Portrait用筆流暢，調子也準確，但是頭與肩的比例不甚全稱，恐怕是畫太快所致。尤是應注意在五官的部位及其相互間的關係。畫像貴能傳神，切不可潦草。Dessin為基礎的一切，不可須臾離也。畫人(有衣的無論在什麼動態)必須假定他是Nu，是否站得住。畫Nu需要假定去了肌肉，他的骨架正不正確，這種檢討，我們就叫做Dessin。在法文中說一張畫Manque de dessin就是說「沒有骨子」，缺乏內容(講技巧時)，就不免泛然了，廣觀歷代大家，尤其是Primitif Flamands，他們對於Dessin，刻實的精神，令人服倒。因有殷望於吾兄，弟故不憚嘮叨。幸兄勉之！（11月26日信）。

看了這些信件，我們不難體會沙耆是怎樣磨滅浪漫的鋒芒，而精勤不懈地奮實素描的根基的。有了這個前提，我們再來看沙耆的晚期繪畫，特別是90年代前後的繪畫，就會別有發現。和他早期的古典主義傾向相比，雖然主題仍舊是傳統的，但是色彩上卻上升到了主導地位，完全壓抑了素描和構圖，並獲得了一種令人驚嚇的效果：在整體畫面的明亮之中保持了個別色彩的獨立價值。

這種傾向在他大概畫於80年代的一幅人體上已見端倪。在那幅畫上，與其說是造型，不如說是色彩的響亮引起了人們的共鳴的強度。可以說，那是一幅典型的魯本斯

風格的作品。它不再是精心地使用色彩塑造素描，而是用「彩繪性的」(Painterly) 手段快速繪就，這種手段十分有力的加強了生命和活力的感覺，儘管我們沒有看到被畫人的臉面。

從此以後，他的色彩似乎日益簡化，日益飽和，並往往用濃重的顏料畫出一種抽象的造型韻律。用本世紀初原始主義的比喻性術語來說，即是像阿拉伯式的紋樣 (Arabesque)，或者像拜占廷馬賽克 (Mosaic) 的鮮明色塊的鑲嵌。我們看到，他在1994年和1995年之間所繪的幾幅水果靜物已經拋棄了傳統的複雜構圖，也不在光影塑造上狠下功夫，而是發揮筆觸的力量，如水瀉泉湧，造成一種凌亂飄飛的輝煌色彩，並給人一種直接觀察得來的效果。

同時，有些作品則呈現出激動不已的心理狀態：用筆縱橫捭闔，不顧對象本身的造型，形成了一種混沌的筆觸結組。我們可以本能地感受到，這是在強烈的感情驅使下揮灑而就的。在他較早的作品中，我們也能看到大膽、粗放的筆法，但是，那是藝術家高超的技藝和敏捷的知覺的表現；現在則是藝術家向我們坦露他的精神世界，把烈焰一般的激情燃燒給我們看。

梅洛·龐蒂 (Merleau-Ponty) 在評論塞尚時指出，黑色是塞尚超越印象主義的徵兆，因為他打破了印象主義的稜光七色，不僅描繪光線，而且也同時描繪「住在空間的」物體。這種說法也完全可以移用來評論沙耆在1994年11月所繪的一幅花卉靜物。我們看到，畫家通過色彩的單純化，給所繪的對象一種強烈的形式感，筆觸達貫的黑色不僅強化了物體所在的空間，而且根本無視與現實的關聯。更令人震驚的是，它與背景的綠色形成強烈對造，大片的色域幾乎完全以平塗的手法畫出，顯示了畫家在有意識地強調純色的心理效果。

如果我們比較一下這一時期的幾幅作品，就不難發現，色彩的表現力確實已成為沙耆思考的主要內容。在這些畫上，紅色、黑色和藍色得到了一再的發揮，而且使用得如此激動人心，甚至使人想起了波德萊爾 (Baudelaire) 用詞語所作出的那種色彩組合，例如「黑色的夜晚，紅色的黎明」；「黑色的空無，血色的殘陽」等等。

我們有時不免懷疑，沙耆可能讀過這些詩句。也許是梵谷 (VanGogh) 所謂的「要用藍色和紅色表現人類的恐懼心理」，或「色彩能暗示某種具有熱情氣質的激動」之類的宣稱，湧上他的心頭，使他對色彩進行了如此深入的思考。

至此，我們已簡單地勾勒出沙耆藝術歷程中的兩個階段，即旅歐時期和晚期。抽出這前後兩時期，時間跨度雖然大了些，但對我們理解他的風格發展卻是一個簡便的方式。因為，這兩個時期的對比是如此強烈，以至在我們面前湧現出了這樣一幅畫面，藝術家似乎越來越不再珍視 *diligenza e fatica delle cose pulite* (完美的技巧磨練)，而一躍進入另一種狀態，即把創作看成是一種藝術的迷狂 (*il furore dell'arte*) 的狀態，或者顛倒一下前文所述的概括：是浪漫主義壓過了古典主義的狀態。

正如我們所知道的那樣。在西方的藝術中一直存在著一種傾向，誘使人們不由自主地把古典主義等同於理性、明晰和邏輯，在繪畫中即是把素描和構圖放在首位，用

安格爾的說法就是「藝術的真誠在於素描」(Drawing is the probity of art)。而浪漫主義則意味著感情、朦朧和直覺，它在繪畫中更強調色彩和想像的威力。在歷史上，歌德(Goethe)、那瓦利斯(Novalis)和蒂克(Tieck)等浪漫主義作家都曾描述過色彩的神秘性。甚至有人認為，色彩能和每一種情緒、每一種感覺相對應。由於浪漫主義的任務不是再現而是表現；因此色彩本身就可以宣告思想的自由。

毋庸置疑，這種浪漫主義的表現論立足於這樣一種觀念，即我們具有一種情感，它隨後能以一種符號或色彩的形式被表現或擠壓出來；方向是從內向外，彷彿是離心的放射。然而古典主義的理論則強調了另一方面。在《哈姆雷特》中有一場戲中戲，在那場戲中，埃涅阿斯(Aeneas)告訴迦太基王后，特洛伊的國王如何在他妻子赫卡柏(Hecuba)面前被殘殺的。在講述這個令人可怕的故事時，演員自己面色蒼白，淚水盈眶。於是，哈姆雷特思考了想像力的作用，並問道：「赫卡柏是他的什麼人，他又是赫卡柏的什麼人，他竟為她而哭泣？」顯然，演員不是因為他為特洛伊王后感到悲傷而哭泣的。他是通過背誦劇本的台詞進入感情的。這是一個向心而非離心的過程，換言之，不是悲傷引起了充滿感情的台詞，恰恰相反，而是充滿感情的台詞引起了悲傷。正如偉大的英國批評家查理(I.A.Richards)在他自己轉向詩歌寫作後日益所強調的那樣；是語言賦予詩人以靈感。詩人的媒介是他的語言；他只能表現語言為他提供了表現它們的詞語或形式的那些思想或情感。他的藝術在於通過選擇最接近他想表現的事情之適當的詞語、語調或形式來使他的媒介服從他的目的。但是認為他的感情居先那便是過於簡單化了，情況往往是，語言在不斷的相互作用的活動中啟發和激起他的感情。如果我們說，波德萊爾或是梵谷的語句激發了沙耆用色彩表現他的感情；或者用繪畫的語言說，是委拉斯奎斯的筆觸，林布蘭特的明暗和戈雅的詭譎左右了沙耆繪畫發展方向，那麼我們所要表達的正是這種意見。實際上，浪漫主義因素早在沙耆留學比利時期間就已進入了他的心靈，這不但在我們前引的書信中，而且在1942年3月舉辦的畫展簡介中都有所透露。簡介中這樣寫道：

沙耆在兩種截然不同的影響下受益匪淺。一個是對國內生活的關心和豁達的人生觀所形成的同情心的影響；另一個是與那些偉大人物，例如沙耆敬仰的委拉斯奎斯、林布蘭特、戈雅等人接觸的影響。

可以說是傳統，是藝術程式，或者說是媒介為藝術家提供了選擇，使之藉以表現他們心靈的趨向。就此而言，甚至連古典主義和浪漫主義這樣簡單的對立公式，也包含了形形色色的象徵符號，可以供藝術家去揀選，正像在英國查理一世和議會的戰爭期間(1642-1649)，長髮和圓顱為人們提供了一種選擇，能表示出他們自己的政治傾向一樣。

然而，即使是一座秩序井然的古典主義神殿，一旦殘破傾圮，它便具有了浪漫的意義。因為從斷垣殘壁中領略出美的眼光，正是浪漫主義的眼光。與此類似，我們從沙耆臨摹的安格爾的兩幅畫《泉》和《安德洛瑪達》(Andromeda)上看到的也是藝術家所投射進的浪漫主義眼光。換言之，在沙耆的筆下，兩幅古典主義的名作均被轉換

成了典型的浪漫主義或者是表現主義的作品，令人想到了雷東（Odilon Redon, 1840-1916）和凡東根（Van Dongen, 1877-1968）等人筆下的形象。而且，更重要的是，這兩幅畫具有標誌性的意義，因為它們為我們指明了理解他晚期作品的線索，正如他早期臨摹的《馬拉之死》提供了理解他早期作品的線索一樣。

藝術家為什麼要在這兩種風格中做替換選擇？難道藝術家果真對這兩種風格的對立有如此深刻的印象，以至影響了他的表現意向？要闡述這些問題就需要另寫一篇文章。不過，我們毋須沙耆本人作證，也能猜測出一些歷史方面和社會方面的原因。這些原因只要我們回顧一下藝術家留學期間巴黎美術界的情境就不難理解了。當時，古典主義和浪漫主義的論戰儘管時過境遷，但在美術界，特別是在美術學院所激起的波瀾則還未平息；年輕一代的藝術家儘管力圖擺脫那場爭論的牢籠，但他們擺脫不了它的影響也是不言而喻的。那時的學院派古典主義勢力仍很強大，甚至比我們想像得還強大。如果說這種力量已被我們忽視，那正是現代藝術運動發展的結果，正是這種運動把諸如達仰·巴斯天（A. Bastien），甚至布格羅（A. W. Bouguereau）那樣的學院派領袖推出了歷史的舞台，但我們追溯這段歷史則不能讓他們依然居於藝術的邊緣。另一方面，從19世紀到二次大戰結束之前，法國始終是歐洲美術的中心，是藝術朝拜者的聖地。因此，可以毫不誇張地說，比利時美術就是法國美術的翻版，這就是一些年輕的比利時畫家例如考克斯（Jan Cox）、德爾沃（Paul Delvaux）和馬格利特（Rene Magritte）經常奔波往返於巴黎和布魯塞爾之間的原因。

現在讓我們重述一下沙耆離國赴歐時所懷有的抱負。可以說，他的老師徐悲鴻的警句「欲救目前之弊，必採歐洲之寫實主義」（我們不難證明，這裡所謂的寫實主義即歐洲學院派古典主義）就是他此行的最主要的指導思想。我們引述的信件已提供了支持性的證據。因此，他也像他的老師一樣抱有下列的觀念是不足為奇的。

研究科學，以數學為基礎；研究藝術，以素描為基礎；科學無國界，而藝術獨為天下之共同語言。

這樣，儘管當時恩索爾（James Ensor）以他那揭露人性醜陋與虛偽的假面形象震驚比利時乃至歐洲的畫壇，沙耆卻像無動於衷一樣，仍然精心地臨摹布魯塞爾所擁有的古典主義寶物《馬拉之死》，並精心地繪製諸如像我們前面所述及的《年輕女子像》那樣端莊美麗的作品，其意義就不止單純的繪畫所給予我們的感受了。

但是，恩索爾和皮爾梅克（Constant Permeke）、塞伏蘭克斯（Victor Sevrancx）是當時比利時學院派之外的最著名人物，他們正叱吒風雲，馳騁畫壇。如果說他們的表現主義，他們的幻想手段，他們的抽象色彩，一點也沒給沙耆留下任何印象，在今天看來，也是不真實的。而且不僅如此我們認為，連同上述的一切反學院派、反古典主義的運動（儘管這些運動主要發生在巴黎），都肯定給沙耆留下了印象，並且這種印象的潛力如此之強，以致在他日後的艱難歲月中終於聚變成了能量。這一切就是決定著沙耆的選擇範圍和選擇方向的藝術情境。

但是選擇本身不可能完全由外界決定，選擇是藝術家自己做出的。他為什麼最終

放棄了古典主義，用色彩壓抑了素描？要追溯這些植根於個人往日的經歷和個性的原因，要刺探這些隱情，也許只有心理學家才能勝任愉快。因此，威廉·詹姆斯（William James）的一段話也許讓我們有了一個解答問題的希望。他說：

正如分封中的蜂群，它們一直層層疊疊地挨在一起，靠在前面不多的幾個蜜蜂上，這幾個蜜蜂的腳緊緊抓住蜂群懸掛在上面存身的樹枝；我們思考的對象也是這樣——它們通過一個個聯想環節相互附麗在一起，但是它們全體的原始來源是最早的一個對象曾縈懷的興趣。

在沙耆後半藝術生涯中，他所縈縈於懷的是什麼呢？正像大家所認為的那樣，是他的家庭悲劇。這場悲劇是他去國十年、狂喜而歸時發生的，當他面對人去樓空、四下茫茫的一切時，他的悲劇達到了極點。他想長歌當哭，他想迎風長嘯，他想粉碎眼前的陰霾，他想驅散他不得不接受的現實，這就是他的繪畫所給予我們的印象。這樣他的畫中便出現了一些我們可以對之進行心理分析的題材，例如那些既象徵著愛情又象徵著邪惡的蘋果，和那些也許折射著白日夢的人體（這一點也許最明顯地體現在他臨摹的《泉》中所刪除的東西和所添加的東西），甚至他先後選擇的古典主義的硬性和浪漫主義的軟性也能結出豐富的分析性果實。他在粉壁上揮寫的古代賢哲的浪漫巨篇《離騷》，既營造了一種幻境縱橫之上，又映對了他默默無聞的孤絕生活。也許正是在無邊的寂寞中所澎湃地難以遏制的激情使他毅然拋棄了早期畫風，而代之以一種對立的風格。這樣，不僅他所選擇的題材，而且連同他所選擇的風格都成了意義的載體，成了情感交流的符號，通過這種媒介，藝術家把他的精神客觀化，而他們也據此理解了藝術家的內心世界，因此，歷史女神不只造就「憂鬱的天才（melancholaingenii）」，而且也提供給他表現的程式，沒有這些程式，我們就會對藝術和藝術家一無所知。

現在讓我們再返回到他1945年在布魯塞爾La Petite Galerie所舉行的一次畫展。在那次畫展上，藝術家曾豪邁地宣稱：「為民族而藝術！」經過半個世紀之後，也許我們能在更廣闊的背景上思考這句豪言壯語的意義，估價他的古典主義所洋溢的英雄氣息和奉獻精神。而另一方面，我們也不難看到，那遠逝的歲月已把他的理想變得那麼飄渺，那拔地而起的暴風驟雨已在他的藝術世界引起了怎樣的滄桑巨變。這樣，蔡齊先生在教子書中所引用的「兼葭蒼蒼，白露為霜」，我們就不僅能從沙耆的藝術方面，而且也能從詩句的原意方面給予解讀。

都云作者痴，誰解其中味

—沙耆和他的繪畫

水天中／中國藝術研究院研究員

一、沙耆和他的時代

沙耆原名沙引年，1914年出生於浙江鄞縣沙村，1920年入上海昌明藝專學畫，1932年入上海美專，1933年6月，因參加反帝抗日宣傳活動被捕，並以「危害民國」罪被控。經家人交保後出獄，入杭州藝專學習。為躲避上海法院追究，曾藏匿於浙江杭州郊區寧波四明會館，並更名沙耆。1934年經其堂兄沙孟海介紹，到南京中央大學藝術系拜見徐悲鴻，徐氏允其留校，以旁聽生資格學習繪畫。

1937年，經徐悲鴻推薦，沙耆到比利時布魯塞爾的皇家美術學院學習。1939年以優秀成績畢業，並兩次獲得「優秀美術金質獎」。沙耆畢業後繼續在布魯賽爾從事藝術創作，其作品曾與畢加索等著名畫家一起參加「阿特利亞蒙展覽會」。第二次世界大戰期間，沙耆滯留比利時。曾在Petite Galerie¹等處舉辦個人畫展。1942年，比利時王太后伊麗莎白購藏了他的作品《吹笛女》。

沙耆在比利時留學時的老師是巴斯蒂昂Alfred Bastien，他也是吳作人的老師²。吳作人和沙耆留學之前，巴斯蒂昂已經被認為是比利時印象派的代表畫家之一。30年代初，按照由教授輪流出任院長的制度，巴斯蒂昂一度擔任比利時皇家美術學院的院長。據吳作人介紹，巴斯蒂昂是「比國現代大師中最崇仰中國過去優越文化，最愛與我國人士接近者。」

在他執教的班上，曾經同時有過11個不同國籍的學生，吳作人就是其中之一。1913年，巴斯天曾到中國遊覽，並作寫生。第一次世界大戰中，年屆41歲的畫家堅請超齡服役，戰鬥間隙在戰壕裡作戰場寫生。戰後，他在此經歷基礎上，創作了周長150餘米的戰場全景畫。吳作人曾參加繪製乃師承擔的壁畫工程。1934、1935兩年，比利時駐華使館先後在上海和南京舉辦比利時現代繪畫展覽，這一展覽被國外藝術史家看作20世紀期在華舉行的歐洲畫展中規模最大的展覽。巴斯蒂昂為比利時國王亞爾佩一世所作騎馬肖像和花籃果盤靜物畫參加了展出，從圖片上可以看出，沙耆早期所作的靜物，確實承接了他的老師的繪畫風格³。吳作人在為展覽撰寫的文章中介紹巴斯蒂昂的作品時，也指出簡潔放縱的筆法。豐富奇幻的光色是其風格特點。沙耆點畫自在，不拘繩墨的筆觸，的確源自乃師意趣。

沙耆在比利時學畫的時候，現代主義藝術風潮已經席捲全歐，布魯塞爾一度成為

1. 《上海文史館館員傳略》所收《沙耆傳》誤譯為「畢底格拉地美術館」應為「佩底特美術館」

2. 吳作人把他的名字譯作「白思天」，這是過去漢譯西方人名慣用的方式，如陶思道—托爾斯泰、叶斯璧—莎士比亞、柴霍甫—契可夫之類。今從曹意強譯「巴斯蒂昂」。

3. 有關比利時來華畫展及白思天生平，均引自吳作人為「比國現代畫展」撰寫的《歡迎比國現代畫在京展覽》，載1935年12月出版的《藝風》雜誌，第36期

超現實主義藝術活動的中心，像巴斯蒂昂這樣的學院派畫家，已經不再對藝評家有吸引力。

沙耆在比利時的時候，那裡活躍著一些重要的畫家，其中最著名的當推以奇異的幻想使人側目的恩索爾，恩索爾畢業於布魯塞爾皇家美術學院，在吳作人、沙耆在比利時的年代，他已經成為傳奇式的人物。他不斷地向世俗趣味挑戰，以種種出人意料的形式表現現實世界的「邪惡愚蠢和雜亂無章」。這種尖銳的批判態度導致他與主流藝術界一次又一次地衝突矛盾。晚年，他終於被社會接受，比利時國王冊封他為男爵。

另一位是被稱為「祕密現實主義」者，並被視為20世紀比利時最重要畫家的馬格里特。馬格里特也曾就學於布魯塞爾美術學院，離開學院後與幾位文學家、藝術家組成一個超現實主義的小組。後來遷居巴黎，參加當時的超現實主義活動，於30年代初回到布魯塞爾。當我們的沙耆在布魯塞爾美術學院跟巴斯蒂昂學畫時，馬格里特正在布魯塞爾探討現實物像與繪畫的關係，繼續畫出那些亦真亦幻的奇特作品，例如餐桌上的盤子裡有一片火腿，火腿中間有一個向觀眾凝視的眼睛等等。馬格里特從巴黎回到布魯塞爾之後，也經歷了一段寂寞時期。一直到第二次世界大戰結束後，他的藝術才智得到廣泛承認。那時，沙耆作為一個精神病患者正在浙江鄉村養病。

在馬格里特的追隨者中間，最著名的就是德爾沃。德爾沃原先在布魯塞爾學習建築，後來沉醉於印象主義繪畫，開始了他的繪畫的創作生涯。1936年，也就是沙耆到比利時一年後，德爾沃「發現」了馬格里特，在馬格里特的神祕現實主義啟示下改弦易轍。以自己的獨特風格為超現實主義藝術開拓出另一片空間。他所創造的那些夢遊者似的女郎，成為20世紀人類最難忘卻的形象之一。

沙耆在比利時居留時期，現代主義畫家在魯塞爾十分活躍，他當然會接觸並了解前述諸人的藝術觀念與繪畫作品。雖然他作為巴斯蒂昂的學生，沒有離開寫實主義，但從他四十年代的幾件作品中可以感覺到，沙耆比在他之前留歐的中國學生如呂斯百、吳作人、李瑞年等人，更加理解和靠近現代藝術。

雖然沙耆在藝術上學有所成，但他在比利時並不像我們某些報刊文章裡渲染得樣顯赫，他在布魯塞爾郊區的一所小屋裡過著清貧而且孤獨的生活，而且出現過精神疾患的徵兆。1946年10月，沙耆帶著他的大批作品回國，徐悲鴻沒有忘記這位有才華的學生，他聘任沙耆為北平國立藝專的教授。但沙耆未能北上赴任。他滯留在他的故鄉，他無法適應預料之外的家庭變故—老父病故，妻兒不知去向。這給沙耆無法承受的打擊，他本來就不健的精神完全崩潰了。從此成為精神分裂症患者，周圍的人們稱他“瘋子”，沒有人把他當藝術家對待，他與藝術界失去了一切聯繫。

沙耆之被遺忘，其直接原因當然是他的疾病。他回國後適逢中國社會的巨大動盪，先是三年解放戰爭，接著是接連不斷的政治運動，人們無暇顧及這個病中的畫家。從四十年代末，到八十年代初，墜入遺忘之霧的知識分子遠不止沙耆一人，但沙耆不是社會需要將他遺忘而被遺忘，他是由於疾病而被遺忘。按理說，有他的一大批作品在，即使「現在的」沙耆與美術圈無緣，「過去的」沙耆是不會消失的。但由於