

## 帕洛克繪畫風格概論(下)

鄭慧華

國立臺灣師範大學美術研究所碩士

至一九五〇年，帕洛克可說是已登上了他繪畫生涯的頂峰。特別是在四七年至五〇年期間內，他創作出了一生中最重要且最傑出的作品。他數度舉辦了個展，加上格林堡(Clement Greenberg)為其最大擁護者，內馬斯(Hans Namuth)為他拍攝影片與照片，使得帕洛克一時間成了媒體的寵兒，得到了最大的曝光率。

一九四七年，佩姬·古更漢(Peggy Guggenheim)結束了畫廊的經營返回歐洲，往後的展覽合約，則由貝蒂·派森(Betty Parsons)接下。在帕洛克個人方面，四七年到五〇年間，在一位內科醫師的幫助下，他幾乎戒除了酗酒的習慣，但是到了五〇年末，帕洛克又再度染上酗酒的惡習。我們並不能確定是什麼原因使得帕洛克在他完全成功的巔峰創作期之後，又墮入癮習中，然我們卻發現這遽然的改

變，與其繪畫風格及形態再次改變的時期吻合。一九五〇年，帕洛克的藝術生涯遇到了某種瓶頸，不到四十歲的藝術家，創作上就已達到了最成熟的階段，或許是早熟了些。結束了一九五一年在派森畫廊(Betty Parsons Gallery)的個展後，他的妻子克萊斯娜(Lee Krasner)瞭解到帕洛克的處境，對他點出了問題的核心：「你下一步要做什麼？」<sup>①</sup>其實，這也正是帕洛克擔心的問題，因為他不像其他抽象表現主義者的創作過程是一連串循序漸進的轉變過程，其特質、主題都有一清楚的發展脈絡。對他來說，滴漏繪畫的產生多少有點像靈光乍現般地神來一筆，似乎在形式及技巧上已無可超越，因此更真切地說，帕洛克所需要的，並非滴漏繪畫何去何從，而是需要另一個全新的挑戰。而帕洛克也公開聲稱，在創作上，他害怕「重覆他自己」



(repeating himself)，他勢必要尋求一新的途徑。一九五一年起，我們看到了他的轉變：他放棄了「遍及全面」式的構圖形式，更嚴格地限制了色彩的運用，他幾乎只使用黑色來作畫，更明顯地，是他自抽象的繪畫走回了具象的繪畫形式。而與四七年至五〇年間的繪畫相比較，他唯一堅持的只是滴漏的操作方式。

### 黑色傾流繪畫

#### Black Pourings

一九五一年之後，帕洛克的創作進入了所謂「黑色傾流繪畫」時期(Black Pourings)。是年六月，在他寫給友人歌索里奧(Alfonso Ossorio)的信中提到：「我用黑色來作畫已有段時間了，且我早期所使用的意象再度出現。」<sup>②</sup>事實上，「黑色傾流繪畫」並非帕洛克自己提出的名詞，它是學者歐康納(Francis Valentine O'Connor)所命名。因其鑑於被普遍使用的名詞「黑色繪畫」(Black Paintings)並不足以闡明這個時期繪畫的風格與形式<sup>③</sup>，而一九六九年馬爾波羅畫廊(Marlborough-Gerson Gallery)所舉行名為「黑與白」(Black and White)的回顧展，做為帕洛克此時期繪畫的統稱不適當，因而重新名為「黑色傾流繪畫」。「黑色繪畫」及「黑與白」所傳達的訊息，使得人們誤以為帕洛克此時期完全只以黑色，或黑、白二色作畫，或者以為帕洛克將黑色的顏料傾倒在塗了白底色的畫布上。事實並非如此，帕洛克將顏料傾倒在抹上底色的畫布上，所呈現的效果也非黑與白，而是黑、灰棕與黃褐色。

藝評家羅倫斯·艾洛威(Law-

rence Alloway)在看完一九六九年「黑與白」的展覽後，也針對此標題與繪畫內容的不一致提出評論。由此可知，對於此時期繪畫的界定「黑與白」並非適當的名詞，而學者法蘭克(Elizabeth Frank)所提出的「黑色繪畫」，也同樣在意義上晦澀不清，而無法說明其線條、形式的特殊風格，更精確地說，這個時期，帕洛克雖以黑色為主要創作色調，但並不表示他完全以單色作畫，除了黑色之外，銀、黃及紅都是他喜歡使用的顏色。對於帕洛克一九五一至五三年的創作來說，歐康納提出的「黑色滴漏繪畫」是較能避免誤讀的名詞。

### 黑色傾流繪畫的特質 及其與滴漏繪畫的關係

#### 顏料使用方式的改變

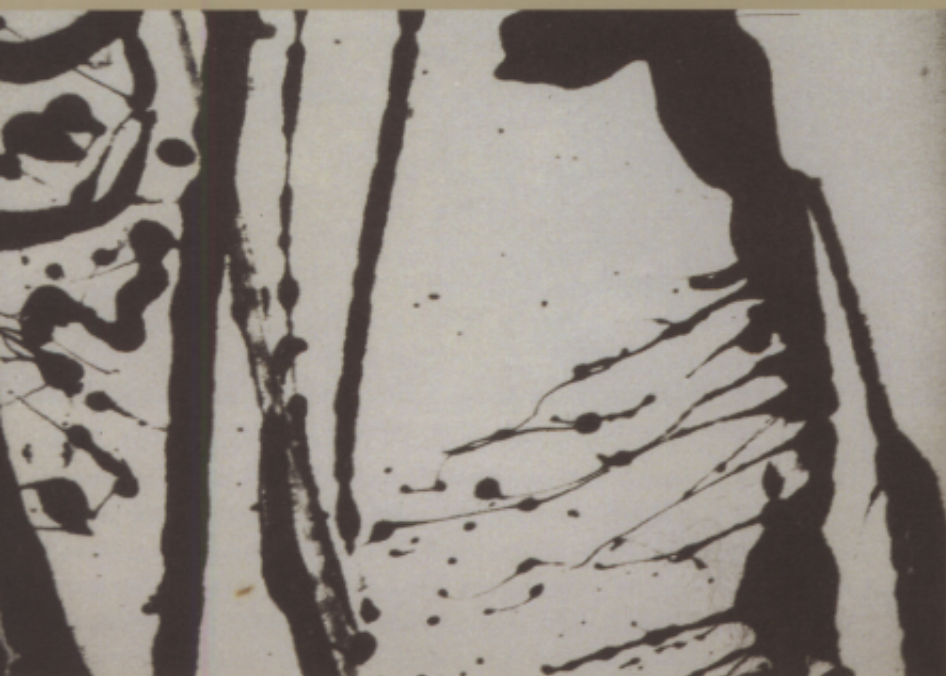
在名詞的意義上，黑色傾流繪畫時期常被認定為一獨立、被區分開來的創作時期。進入一九五一年，帕洛克的繪畫風格遽然一變，特別是色彩運用上明顯地減少，形式上回歸具象，但我們卻不能因此將這個時期截然地與前一個時期分開。以色彩來說，在滴漏繪畫時期，我們不難找到單以黑色做畫的例子，如一九五〇年的「三十二號」、一九四八年的「黑與白」(Black and White)。而且也有許多學者發現，儘管滴漏繪畫時期的色彩豐富，但在最底層通常是黑色，它是滴漏繪畫三個階段中的第一個階段，通常帕洛克在以黑色做為底層的基礎後，再在其上堆疊其他的色彩。或許，這樣的轉變，我們不能看做是前期形式風格的持續發展，但是我們也絕不能因此否定它們之間的血緣關係。

更明顯的傳承關係，則是出現在技巧的運用上，一九五一年之後，儘管形式上有了巨大的轉變，但創作的過程與技法是與滴漏繪畫時期相同的。讓我們先排除具象的問題，而單純就顏料的運用來看，既然這兩個時期的創作技巧如此類似，那麼是什麼原因使得它們彼此看起來如此不同？答案就在於顏料的濃重與稀薄程度不同。一九五一年至五三年，帕洛克傾向於使用稀釋過的顏料，一反前期重顏料密度、體積感的厚塗方式。因此，同樣以滴漏的作畫方式，卻出現了不一樣的效果：稀釋過的顏料，最明顯的就是其「渲染」的效果。它失去了原本的黏性及造成濃重肌理的能力，當它滴落至畫面上時，它會混濁地溢瀆開來，並被畫布吸收而不像以往一樣停留在畫布表面，而形成平面性的效果。

稀釋過的顏料比未稀釋的顏料更具敏感性，更容易受身體姿態及操作上些微變化的影響，它的可變特性更大，出現非預期性的效果也更多。因此，同樣的技巧下，帕洛克等於是增大了不同創作效果的可能性，他同樣運用姿態、重力、腕力等因素控制著線條的粗細、轉折與走向，但是此時期，所有的過程都更成為當顏料滴下，到達畫布的剎那，再產生變化的變因。如在「回聲」(Echo)(圖一)一作中，我們可以清楚地看到顏料(工業用亮漆)接觸畫布時被吸收、渲染的效果。歐康納(F.V.O'Connor)形容：「每一條線的中央，即亮漆滴落最初接觸的部份，然後滲透開來，在畫布的織紋肌理上輕盈如光地閃爍著。」<sup>④</sup>線條的兩側，滲出柔軟毛髮狀的顏料，非常地平坦，製造出無盡的視覺效果。

除了延續著帕洛克一貫的處理





圖一 帕洛克·回聲(Echo)，1951·局部·亮漆·91 7/8 X 86"，Museum of Modern Art, NY.

線條的風格與能力外，在此時期，他還採用鋁漆顏料作畫，在滴漏繪畫時期，他偶有使用這種具金屬特性的顏料，但此時，由於顏料的濃度轉變，使得材質的特性更得以發揮。根據畫布對顏料的吸收程度不同，畫面會產生不同的反光，而且當觀者在畫幅前移動時，反光的效果也會不同。

稀釋顏料是黑色傾流繪畫時期的一大特色，但卻非所有的作品都如此，我們還是發現有部份作品是以厚塗法完成。同樣的早在一九四七年至五〇年階段，帕洛克就已嘗試過稀釋顏料的渲染效果，只是一直等到了五一年後，他才將它的特色完全開發出來。

#### 線條潛能的釋放

對於此時帕洛克繪畫的研究，多半集中於其顏料濃度改變的特質上，相形之下，線條的特質較被忽

略。然而自一九五一年起，帕洛克的繪畫回歸具象是顯而易見的事實，如此一來，他的線條則必須為符合新的形式而改變原有的特性，至少，它必須是有描述形態功能的。這是否表示，帕洛克的線條已由抽象又走向具象，做為呈現具體事物而存在呢？從某方面來說是如此，但奇妙的是，帕洛克的線條並未因具象的訴求而完全喪失抽象的特性。換句話說，帕洛克為了呈現具體的形象，他改變了許多形式因素，如：不再使用「遍及全面」的形式，而使得畫面集中，有視覺的焦點，且更精確地控制線條走向，以表達具體的事物等，然而線條本身，是完全抽象性的，並不被所要呈現的事物制約，或只做為組成事物形態的媒介而已，線條做為描述功能外，還能保有完全的自主獨立性。如弗烈德(Michael Fried)所敘述：

無論是抽象的或具象的，帕洛克都能將線條自呈現世上事物的功能，及形態與造型的描述工作與限制中，解放出來。<sup>⑤</sup>

他保留了原先所開發的技巧形式，再尋求具象及造形性，這與單純的具象繪畫不同。我們可從「三號，一九五一/人的意象」(Number 3, 1951/Image of Man)(圖二)中明顯看出這樣的形式線條關係。在圖中，帕洛克使用黑色的亮漆塗於抹上底色的畫布上，這半具象的形體令人聯想到人的形體。然而這人的形體又缺乏具體的特徵，與其說是具象的，毋寧說是抽象的。但無論如何，它的確引起人們經驗上的聯想。這種聯想並非憑空而來，根據岡布里希(E. H. Gombrich)在《藝術與幻像》(Art and Illusion)書中提到，這種聯想是一種「簡略與訊息的問題」(the prob-





圖二 帕洛克，三號，一九五一／人的意象  
(Number 3, 1951 / Image of Man)，亮凌，  
56×24"，Robert U. Ossorio Collection,  
NY.

lem of abbreviation and information)⑥。例如當我們簡略地畫出人形時，我們以圓圈代替人頭，直線代替身子，四肢也以線段表示，這簡化過的少量線條，即具有創造出幻像的能力，而使得人一眼辨明其形態。這種幻像與其說存於圖形中，倒不如說是存於觀者心中。帕洛克的繪畫，很類似於這種情況，他保留了線條的抽象特性，再運用操作的方式，使之兼具有描述形體的功能，因此我們得在畫中感受到頭部、胸部甚至大腿骨的形質。然而，線條在完成敘述的工作後，又回復到抽象。

在這個時期裡，帕洛克可以說是完全瞭解了線條所能產生的力量，它能同時兼具抽象與具象的特質。在這點上，我們很難說帕洛克此時期的回歸具象是他藝術發展上的再突破或者衰退，學者或許持有不同的看法，但單就使線條特質完全發揮一點看來，帕洛克使用線條的境界無疑地更上層樓，它不再是早期風景畫中那只為描述事物而存在的功能性線條，也非滴漏繪畫時期完全抽象的線條，至一九五一年，他的線條兼具以上兩者，達到了最大潛能的釋放。

#### 形式的轉變

在滴漏繪畫時期，「遍及全面性」為形成畫面風格的最重要的特質。當觀者保持一固定距離觀賞時，圖中彼此相異的元素，色彩及肌理特質，都會達到中和而形成一不可分割的整體，各個元素間相互共生共存。觀者並不明顯地感覺某種色彩，某處的線條粗、某處的線條細，各元素的特性被一種統合的動力能量感所取代。然而在黑色傾流繪畫時期，我們較少找到這種遍及全面的中和特質。而新的方法，雖仍是透過滴漏技巧，但卻是透過

「回歸具像」的方式來表現。因為形體的需要，帕洛克在作畫時更嚴格地限制顏料層的密度，以避免遮蔽了形體，且放棄了遍及全面式的構圖。而後者正是避免達到上述「中和」的視覺效果的方法。因此，與滴漏繪畫時期比較，一九五一年之後所改變的，不只是圖像的具像化，還有構圖自無視覺中心構圖回歸視覺中心化的轉變。

事實上，所有的轉變並非無跡可循，儘管自一九五一年起，被視為一明顯的轉變期，但我們若太堅持這種年代的分野，只會造成分類上的困擾。因為在四七年至五〇年間，帕洛克的某些畫作中已預示了黑色傾流繪畫形式的出現。在此我所要說明的，並非不贊同時代分期的意義，而是要說明年代上的區分，並不能截然地將兩個時期分開或劃限，它們之間仍是有延續性的關係。再者，對帕洛克來說，繪畫工作非處於一封閉的系統，儘管在四七年至五〇年間，他以抽象繪畫達到了成功的巔峰，但他並不因此而害怕改變，具象的特質在滴漏繪畫時期並不明顯，但五一年後，帕洛克嘗試開發，並開創出另一新的局面，在這點上，他應驗了對自己的承諾：「避免重覆自己」，雖然他的回歸具象常被視為是藝術創作的衰退，但在面對藝術家內心求新求變的本質上，它不應被視為退步，而是一種面對良心與尋求突破的表現。



## 繪畫，還是素描？

帕洛克繪畫的線性特質，總是引起研究者的質疑：他的作品是屬於素描(drawing)還是繪畫(painting)？抑或兩者都是？

一般學者皆能夠接受在四七年至五〇年間，帕洛克的作品中融合了素描與繪畫的質素，但是五一年之後，對於是素描或是繪畫的界定，則各家的看法不一。艾洛威認為：在黑色傾流繪畫階段，由於帕洛克作畫時改變了顏料的濃度，而使得線條產生渲染的效果，或被吸收進畫布中，這樣的方式雖然看似素描，但事實上是一種繪畫方式。根據艾洛威的看法，帕洛克在綜合素描與繪畫的創作過程之後，又回到了純粹的「繪畫」。<sup>⑦</sup>

學者歐康納，則是根據帕洛克的一段話，而持相反的意見，認為此時期的繪畫是屬於「素描」。帕洛克曾表明：「我用黑色來作黑已有一段時間了，而且我早期所使用的意象再度出現。<sup>⑧</sup>」這句話成為歐康納立論的基礎，很明顯的，他用來界定其為素描的因素並非技法，而是圖像。在這時期的繪畫中，一些早期帕洛克素描簿中的圖像又再度出現，儘管它們是出現在畫布上而非紙上，對歐康納來說，它們都是素描的再現。

艾洛威與歐康納並非站在同一個判斷基礎上，而我們也認識到，帕洛克雖再現四七年以前的圖像，改變了色彩與構圖，但滴漏的技法並未改變，因此，我們很難讓此爭議有所定論，或決定誰是誰非。

而帕洛克則在一九五〇年說道：「我處理繪畫就如同處理素描一樣，也就是說，它是直接的。<sup>⑨</sup>」當帕洛克這麼說時，並無特意指技

巧或是主題上的問題，而他也無意去區分素描與繪畫，相同的是它們的處理都是直接的，素描或繪畫之間是可以互換的。根據羅賓(Willem Rubin)的看法，在帕洛克的例子中，我們所熟知沃夫林(Heinrich Wölfflin)所提出的「線性」(linear)與「繪畫性」(painterly)兩種對立特性已不適用，可以說帕洛克已超越了傳統的區分法則<sup>⑩</sup>。在滴漏繪畫時期，我們仍能延此觀點思考帕洛克將顏料滴落至畫面上，產生「線條為主」的圖案，但由於線條濃密使得底層畫布並不會從縫隙中顯露，而使得線條形成有如平面般的繪畫性，而到黑色傾流時期，線條密度雖未有如前期密集，但由於顏料稀釋過的渲染與易被吸收的特性，使得畫面除了線條本身之外，仍帶有平面性的繪畫性。如同蒙德里安的抽象繪畫中，各個色塊之間以黑色來區隔，這黑色的部份常被視為線條，但它們更應當被視為色域的平面，由於它被當做中介或區隔的角色而被誤讀，在帕洛克的繪畫中，亦發生同樣的情況。事實上，它雖具有形成具象形體輪廓的線性功能，但本身仍有豐富的繪畫特性。這歸因於線條渲染的效果，也預期了後來路易斯(Morris Louis)的「色域繪畫」(color field painting)創作手法。

## 回歸具象

帕洛克向來被歸納在抽象表現主義藝術家之列，四七年至五〇年間的滴漏繪畫為其代表作。但到了五一年之後，黑色傾流繪畫所進行的方向卻與抽象表現主義的目的逆行，回歸到具象。在五〇年代後發生這種背反現象的不只有帕洛克一

人，還有另一位亦是四〇年代末期的抽象表現主義大師——德·庫寧(Williem de Kooning)。德·庫寧在五〇年代起開始了他女人系列的作品，對於帕洛克與德·庫寧這樣的轉變，接踵而至的是猛烈的批評，批評家皆認為他們的回歸具象無疑是背叛了抽象的信條。對批評家與觀者來說，因為無法接受他們的轉變，而將其指控為抽象主義的背叛者，但對藝術家本人來說，他們只不過是堅持他們對藝術的獨立自主性。在這點上，德·庫寧與帕洛克皆持相同的看法，他們並不因外在的批判聲音而決定創作的走向，他們所遵從的是自身內在的聲音與內心的需求。

格林堡認為帕洛克一九五一年起的作品，「是走上了另一個極端，就好像他對先前的一切感到懊悔，而改以只用黑色的線條來完成一系列的畫，且將一切又帶回三年之前所做的。<sup>⑪</sup>」弗烈德也說，雖然帕洛克此時期的繪畫預示了往後路易斯色域繪畫的來到，但他自身回返到他以往「慣例的素描」……也許是代表了一位重要藝術家的衰退。<sup>⑫</sup>

雖然藝術評家這麼認為，在另一方面我們還需體認到：對藝術家自身來說，在抽象與具象間做特別的區分是無意義的。就如同帕洛克也不認為有必要區分出他的作品是繪畫或是素描。以德·庫寧的話來說，它是一藝術上的「自由」。藝術家不應當受既定的美學觀念或意識型態影響，而限制了自己創作的可能性，更不應害怕背逆觀者的價值觀，害怕批評而放棄嘗試，他們唯一面對的，是自己創作的需求與良心。在這回反具象的階段，我們必須來探討，何謂帕洛克所言「早期意象再度出現」？這是否暗示著黑色傾流繪畫與四七年以前的關聯？似





圖三 帕洛克·七號(Number 7)·1951·油畫·60×66"·The National Gallery of Art, Washington, D.C.



圖四 帕洛克·二十三號/蛙人(Number bc/Frogman)1951·亮漆·58 7/8×47 1/4"·Chrysler Museum, Norfolk, Virginia.

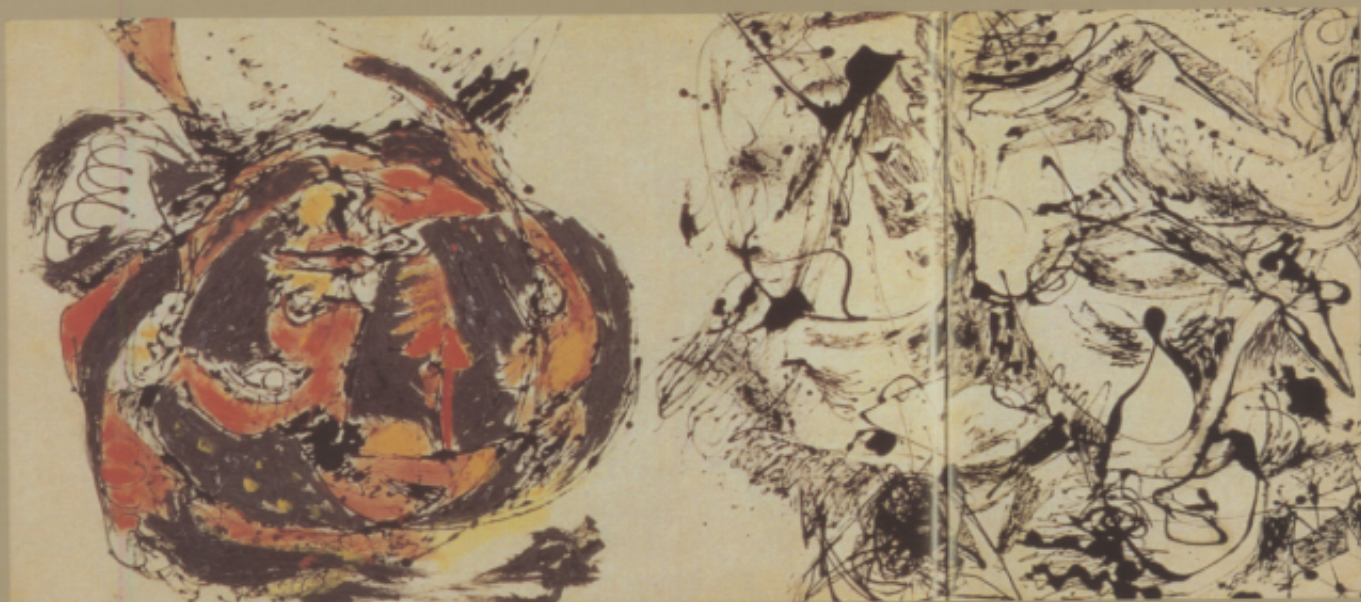
乎從三〇年代起，至四七年滴瀝繪畫期，再至五一年的轉變，帕洛克的創作一直是搖擺在抽象、具象的辯證關係裡。在「七號」(Number 7) (圖三)中，右半部的形象，令我們聯想到三〇年代帕洛克受到畢加索影響時期的女人形象，而在另一幅「二十三號/蛙人」(Number 23 /Frogman) (圖四)圖中亦讓我們直接聯想到三〇年的「女人」(圖五)，我們並不能瞭解何以帕洛克獨對「女人」的主題感興趣，而且如同德·庫寧一樣，其所表現的女人形象總是令人感到不悅，不過一般學者皆推論可能是在他小時候與母親相處的經驗有關。為他治療的韓德森醫師也明確地指出，帕洛克內心的挫折與孤獨感，源於兒時的不快樂經驗，而他母親是個重要的因

素。除此之外，學者也認為帕洛克對此主題的愛好，來自對人類學的興趣。在帕洛克所擁有的文獻中，很多都提及原始的女性形象，它們外形的扭曲或不符解剖學的比例是多產的象徵，它代表了生命延續的意義。對帕洛克來說，這種表現並不只是描述經驗或情緒發洩，更成為一私人的象徵主義，是一種不具名的形象，非肖像而是類似於心靈中「原型」觀念的表現。在此時期，「人頭像」也是常出現的形體。例如一九五二年一幅也名為「七號」(Number 7) (圖六)的作品中，出現了單獨一個頭像。另外在「肖像和一個夢」(Portrait and a Dream) (圖七)、「二十七號」(Number 27) (圖八)中，都有出現，但它們都只是畫幅兩部份的其中之一。在這些



圖五 帕洛克·女人(Woman)·約1930·油彩繪於纖維板上·14 1/8×10 1/2"·Gerald Peters Gallery, Santa Fe.





圖七 帕洛克·肖像和一個夢(Portrait and a Dream)·1953·油畫·58 1/8"X11'2 1/2"· Dallas Museum of Fine Art.



圖六 帕洛克·七號(Number 7)·1952·油彩·亮漆·53 1/8X40"· The Metropolitan Museum of Art, Purchase, 1987, Emilio Azcarraga Gift, in honor of William S. Lieberman.



圖八 帕洛克·二十七號(Number 27)·1951·油彩·55 3/4X73"· Marlborough Gallery, New York.



例子中，頭像多以正側面並置(約45度)的方式呈現，一般皆推論它們是帕洛克的自畫像，但卻沒有十足可靠的證據。此時期所繪的頭像，外圍總有一圈圈斷續雜亂的線條，如果推斷它們是帕洛克的自畫像的話，那麼這很可能是描繪他出生時，脖子受到臍帶纏繞險些窒息死亡的意象，這個意象的出現，亦是反應他對生存及母親的矛盾情緒。

### 進步、還是退步？

帕洛克在五一年之後，又回到具象的過程，是否應該視為一退反的現象？藝評家格林堡與弗烈德都認為，黑色傾流時期是帕洛克創作衰退的開始，因為他們的思考途徑，是將藝術的進步，視為由具象走向抽象的過程，因此，帕洛克的回歸具象，無疑是江郎才盡的徵候<sup>⑩</sup>。但從另一方面來看，弗烈德也指出，此時期帕洛克新的作畫方式……使用稀釋的顏料，使之滲透進畫布中，造成平面性及渲染的效果，預示了後來色域繪畫的來到，「三號／人的意象」(圖二)是此時期最傑出的作品。但帕洛克自己並未就此形式繼續突破，而是由五〇年代末的路易斯來完成。

因此，某個觀點所認定的退步，由另一個觀點來看卻是進步。然而可貴的是，帕洛克在創作上完全保持了藝術美學的自主與自由。帕洛克後期的創作，在最近更被視為「新表現主義」(Neo-Expressionism)形式的前導，由於不同於格林堡的觀點，再次喚起了人們的注意，平反了早期獨斷的負面看法。

### 黑色傾流繪畫之後 一九五三～一九五六

一九五三年之後，帕洛克的創作量遽減，一共只完成了十五幅作品，一九五三年的「肖像和一個夢」往往被看作是前期的結束。黑色傾流繪畫並未引領出新的發展，在主題與形式上也沒有再創新，可以說，此時期帕洛克又回到四〇年代末期的遍及全面形式。但這並不表示帕洛克重覆了自己以往的風格。嚴格的說，他再度藉著以往的元素，展現出一種新的形式組合。除了再度採用遍及全面的形式外，他使用色彩的方法也有了改變。帕洛克改變了前期中將深色顏料置於淺色畫布上的次序，改以明亮的色彩

置於深色的底色上。這個特點我們可以，在「深度」(The Deep)(圖九)中看出。深黑色的部份，未被上方明亮的色彩覆蓋而顯露出來。在「變成灰色的彩虹」(Greyed Rainbow)(圖十)中，也有相同的特點。

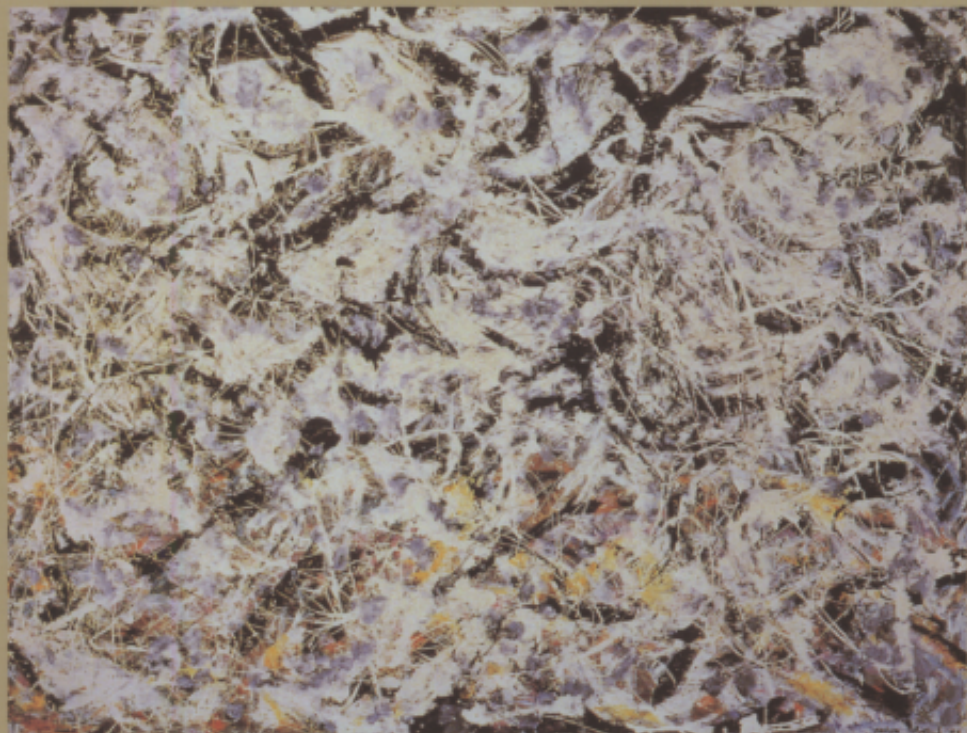
在這個時期，標題的命名又回歸到具大自然的特質上，但卻不若滴漏繪畫時期完全抽象，在色彩明暗交錯間，似乎有種模糊的意象潛藏其中，但卻又難指明那形象到底為何。例如在「深度」中，我們似乎可以感覺到意象與標題的符合，它雖不能夠在外在世界找到可以指涉的對象，但透過強烈的色彩對比，觀者的確可以感受到無盡的深度空間<sup>⑪</sup>。瑟納斯基(Claude Cernuschi)論及：

因為黑色的中心部份「呈現」出



圖九 帕洛克，深度(The Deep)，1953，油彩、亮漆，86 3/4 X 59 1/8"，Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris.





圖十 帕洛克，變成灰色的彩虹(Greyed Rainbow)，1953，油畫，72×98”，Art Institute of Chicago.

圖十一 帕洛克，白色的光(White Light)，1954，亮漆、油彩、鋁漆，48 1/4×38 1/4”，The Sidney and Harriet Janis Collect, Gift to the Museum of Modern Art, NY.

了深度的面貌與感受，因此這幅畫不能稱作是抽象的，但是它又無法與視覺現象吻合，所以又不能稱作是具象的。帕洛克又創造出了另一種形式，其中，他的線條能在不宜稱為抽象或具象的形式之中勾勒出圖像的意義。<sup>⑮</sup>

在其他的作品「變成灰色的彩虹」、  
「藍極：十一號」(Blue Poles :  
Number 11)中也可讀出這層巧妙的  
吻合。瑟納斯基提到，帕洛克巧  
妙成功地將一種視覺經驗，透過抽  
象的意涵表現出來。

帕洛克最後一時期的繪畫，並  
非一新的出發點，但也不是結束，  
它同時具有展望未來與回歸個人傳  
統的特色。「白色的光」(White  
Light) (圖十一)令我們想到一九  
四六年的作品「灼熱中的眼」(Eyes  
in the Heat) (圖十二)，「匯集：十  
號」(Convergence : Number







圖三 帕洛克，灼熱中的眼(Eyes in the Heat)，1946，油畫，54×43"，The Peggy Guggenheim Collection, Venice, The Solomon R. Guggenheim Collection, NY.

10) (圖十三)則融合了滴漏繪與黑色傾流繪畫的特質。

帕洛克在他生命的最後幾個月裡，不斷地與心中的失落與挫折爭戰。他再也無法抵抗生命對他帶來的折磨而不斷地酗酒。此時他與克萊斯娜的婚姻也出現危機，他與一位模特兒克莉格曼(Ruth Kligman)發生婚外情，在克萊斯娜前往歐洲時，她搬至史普林斯與帕洛克同居。根據克莉格曼的敘述，這段時間裡，帕洛克幾乎無法工作，他所面臨的苦痛消磨掉了他的生命力<sup>⑩</sup>。一九五六年的八月十一日，在一場車禍中，帕洛克的生命終於結束，由於他的心理狀態，引起了帕洛克可能是自殺，而非真的死於意外的揣測。無論如何，車禍是帶走了一位藝術家，年僅四十四歲。當我們回顧他一生的創作時，卻發現他的藝術生涯非因他遽然的死去而缺乏完整性，他的繪畫，從形成時期臻至成熟期，甚至到最後的階段，都是連續的，像是一個完美的生命過程，為其戲劇性的一生，留下了不滅的印記。

## 結語

雖然帕洛克只活了四十四歲，但在這短暫的時間中他創作了許多傑出的作品。要給予這樣一個曾燃燒自己生命，在藝術創作上散發無限能量，隨即又如流星墜落的畫家一肯定的評價，並非易事。因為若是他未如此早結束生命，很難說他的創作會再呈現出何種面貌。帕洛克一生的繪畫歷程，為藝術史家分成四個階段：形成時期、心理分析式繪畫時期、滴漏繪畫時期、以及黑色傾流繪畫時期。滴漏繪畫時期



一般被認為是他一生中最成功的階段，是他繪畫發展的巔峰。當然在當時，也有不少評論者持具攻擊性的批評言論，但至今日，當史家或批評家再度回頭審視帕洛克的作品時，皆肯定他滴瀾繪畫的原創性與重要性。相較之下，他最後黑色傾流繪畫時期，則被視為是創作過程的衰退。但如前所述，帕洛克的驟逝，並沒有留給自己一個澄清或解釋的機會，因此，這樣的推論未必是完全公平的。但非常奧妙的是，帕洛克雖在其人生的高峰時刻突然死去，但若我們仔細觀察，卻可以發現他的創作有著令人驚異的完整性，他的繪畫發展並不因其生命的結束，而有中斷的感覺。我們可以

說，他已完成了一個藝術發展週期該經歷的階段，但也由於帕洛克在繪畫領域中不斷求新、求變的特質，我們不應當將其最後階段的作品視為終極的結論。

帕洛克的一生如謎團般地難以捉摸，他雖然長年居住在東岸，但骨子裡仍帶有大西部奔騰不羈的遺傳因子。他總是腳上一雙牛仔皮靴，指間夾著香煙，並時常強調自己來自廣闊的西部。在抽象表現主義的時代，他一直是個最受爭議的畫家，但到了五〇年代，他才被廣為接受，並被肯定為美國當時代最偉大的畫家。

帕洛克的成就，是展現了繪畫的新格局。並突破了長期以來地域



圖五 帕洛克，匯集：十號(Convergence: Number 10)，1952，油畫，93 1/2"×13"，Albright-knox Art Gallery, Buffalo, NY.



主義保守、無新意的制約，他用新的技法重新定義了空間、顏料、素描及畫面佈局之間的關係，給予後學者在技法上無限可能性的啟發。以格林堡的術語來說，他繪畫的特質是朝向平坦邁進，完全的抽象，和遍及全面形式的開發。而另一位藝評家羅森伯格(Harold Rosenberg)則是注意到了他行動繪畫中「過程」的階段，創作的範圍則由最後的形式成果延伸至過程，且其重要性更甚於結果。此外，他的繪畫是一系列內在世界的強烈表達，充滿情緒性與個性。但我們不可忽略的是這其中所帶有的隱喻性及象徵手法，這可以說是他繪畫的靈魂所在。帕洛克本人曾經提及，羅森伯格……甚至是格林堡都不瞭解他的作品，主要就是因他們都忽略了形式中所隱藏的意義，而這對帕洛克來說卻是最重要的部份。因為他最終所企求的，是一種心靈狀態的真實呈現，但並非狹隘的個人主義，他正藉由繪畫找尋一種與天地萬物相通的精神，甚至是那亘古不變留存在人類心靈中的共同記憶，也是一種自然的韻律。

二次世界大戰後，世界藝壇中心由巴黎轉向紐約，紐約的藝術發展引領著世界藝術潮流的走向，當抽象表現主義成為一般主流時，其中的藝術家則盤據世界潮流中的翹楚地位。一般風潮國際化後，創作者的風格必須也要有國際觀，才能擁有一席之地。在這之中帕洛克至今仍被視為美國現代繪畫史中最居份量的藝術家，這不僅代表了他在現代藝術史中具有重大影響，另一個更重要的原因，是他足以百分之百代表美國繪畫發展的成功。帕洛克本身絕對具有宏觀的視野，如他曾經批評地域主義的狹隘化，而另一方面，他又認為美國的繪畫當奠

基於美國的傳統文化，而非以朝拜的心理對歐洲藝術附庸風雅。

帕洛克強烈的民族心理，造就他成為美國英雄的傳奇，他雖然使用了現代藝術的邏輯及語言，但其作品中美國式的精神未見消歇。帕洛克早期所受的訓練，是美國一貫以來的風景畫傳統，美國人的經驗中，人與大自然的關係是生活中重要的部份，我們從帕洛克為基點往回看，他延續了萊德、班頓一路，與自然保持著親密的關係，這個淵源及精神，一直貫串在他一生的創作中，特別是滴漏繪畫時期，他竭力地探尋人與自然的內在關係，甚至將自己等同於自然。而在帕洛克之後，地景藝術的產生。更加強了與環境結合的緊密性，強調出大自然的瞬息萬變，生長與毀滅的循環週期，如同前輩畫家們以風景畫來反映短暫、無常的生命一般。

美國的藝術發展從十九世紀的風景繪畫，到二十世紀中期的抽象表現主義，再至地景藝術的產生，雖然形式上徹底地改變，但美國人喜愛體現自然精神的本質未變。美國人看待帕洛克的繪畫，基於此點而感到無比的親切與有歸屬感，加上他致力於研究更久遠的本土傳統——印第安藝術，使得他的作品透露無可取代的美國氣質，也因此，他毫無異議地被視為美國現代藝術中最偉大的畫家。

結語的最後，讓我們再回味帕洛克所強調創作精神——自然的韻律。雖然也有許多藝術家提出這個創作的原則，但卻無一人能像帕洛克展現得如此特出、具有原創性，也因此，在藝術史地位上，更無人能與之匹敵。

註：

①Claude CERNUSCHI：Jackson

Pollock：Meaning and Significance，Harper Collins，New York，1992，p.158。

②Ibid。

③黑色繪畫(Black paintings)一詞是Elizabeth Frank 在其書(Jackson Pollock)中所使用的名詞。

④Claude CERNUSCHI，op.cit.，pp. 160-161。

⑤Ibid.，p.163 或參閱 William Rubin："Jackson Pollock and the Modern Tradition"，1967，收錄於Modern Arts Criticism，Vol：3，Gale Research Inc.，MI，1993，p.339。

⑥E. H. GOMBRICH：Art and Illusion，Phaidon，Princeton，1972，p.217。

⑦Lawrence ALLOWAY：Pollock's Black Painting，(Arts Magazine)43，May，1969，p.41。

⑧Letter to Alfonso Ossorio and Edward Dragon，1951。

⑨Clifford ROSS ed.：Abstract Expressionism：Creators and Critics，Harry N. Abrams，Inc.，New York，1990，p.144。

⑩Modern Art Criticism，Vol：3，Gale Research Inc.，MI，1993，p. 339。

⑪Clement GREENBERG：Art and Culture，Beacon Press，Boston，1961，p.228。

⑫Claude CERNUSCHI，op.cit.，p. 172。

⑬目前為止，只有歌康納、艾洛威、卡敏(E. A. Carmean)以及黑勒(Ben Heller)四人致力研究過帕洛克的黑色傾流繪畫時期。法蘭克(E. Frank)的研究中只有零星提及，格林堡與弗烈德則將此時期視為帕洛克創作生涯的衰退期。

⑭Claude CERNUSCHI，op.cit.，p. 195。

⑮Ibid。

⑯Deborah SOLOMON：Jackson Pollock：A Biography，Simon and Schuster，N.Y.，1987，pp. 238-249。

