



迎向俗化及醒悟的世紀

：關於後印象主義的現代性特徵

陳瑞文

巴黎第一大學美學博士
國立高雄師範大學美術系副教授

後印象主義(Le Post—Impressionnisme)進入中國的詳確年代已不可考，不過可以確定，五四運動前後，年輕畫家對它是不陌生的。這從一九二一年呂微(任教於上海圖畫美術學校的美術史家)出版的《西洋美術史》(商務)，以及劉海粟一九二三年發表的〈論藝術上之主義——近代繪畫發展之現象〉，對於後印象主義之簡要介紹可得知。劉海粟這篇文章甚至清晰地道出它在歐洲美術史上的地位：

現代藝術上之一切新運動，都可以說是本著反印象主義的精神發生起來的。……反印象主義者如塞尚、梵谷、高更這三人從三方面開闢了繪畫之新境界後，歐洲藝壇就如焰火怒放，不可遏抑。

(1)

呂微與劉海粟當時是透過日文書籍獲取後印象主義的資訊。中國較全面知曉後印象主義之後的前衛流派，要等到二〇年代中期以後，

這是因為直接留學歐洲的年輕畫家陸續學成歸國，加上大量譯著、圖書的出版。所以浪漫派及印象派在二〇年代成為繪畫改革主義的學習對象，而後印象主義之後的前衛流派則是三〇年代決瀾社與中華獨立美協兩個畫會的理論來源。後者與左翼藝術運動為三〇及四〇年代兩條涇渭分明的文藝路線。當中，塞尚的立體世界、高更的遠離都市文明、梵谷的爆發式色彩等藝術格調，深深地影響了早期的現代畫家，對於中國早期現代畫運動——包括臺灣，起著非常大的作用。從宏觀的文化史上看，印象主義與後印象主義啟蒙了中國現代繪畫運動，涉及到西方工業國家，在經濟主導下，將政治、文化、思想，帶至世界各地引發文藝革命，仍屬於世界現代文化演進的一環。

一九四九年以後，臺灣在政治掛帥的禁慾年代裡，後印象主義繪畫理論在大學美術系的影響仍不可小覷。對於後印象主義的了解，也

相對的較全面：像一九六七年劉振源編著的《近代西洋美術全集》；一九七三年、一九七五年李長俊分別譯自馬狄(François Mathey)與波爾(Phoebe Pool)的《印象派畫家》與《印象主義》；一九八〇年曾培與王寶蓮譯自強生(H.W. Janson)的《西洋藝術史》等。

事實上，到今日，我們對於後印象主義所知不可算少了，因此再來談論它，勢必要有理由。我認為理由有兩個：(一)任何重要的藝術運動或藝術作品，永遠有「等待解釋」的特質，前人有前人的立場，今人有今人的角度，詮釋意味著重新考量歷史；(二)在九〇年代什麼都可以的藝術現象所隱含的價值危機與文化危機的氛圍裡，再追溯其本源——就後印象主義啟開現代及當代藝術之序幕而言，有助於透視歐美現代思潮之面目及所面臨的挑戰。

本文要從三個角度追溯後印象主義：(一)從主、客觀的平衡到絕



▲馬內 (Edouard Manet 1832 — 1883) 草地上的午餐 1863年 215 × 270 公分



▲莫內 (Claude Monet 1840 — 1926) 羅浮宮的塞納河堤岸 1867年 65 × 93 公分

對主觀的表現；(二)朝向更內在與更結實的藝術；(三)朝向更個人的藝術，來彰顯「現代藝術是以悖逆傳統及憧憬理想社會為其存在意義，同時它也是面向俗化及醒悟世紀最具象徵性的藝術運動。後者正是我們生活的世紀。

從主、客觀的平衡到絕對主觀的表現

後印象主義的範圍

一八七四年莫內(Claude Monet)與一群年輕畫家在巴黎那達(Nada)工作室舉行聯展，引起自馬內(Edouard Manet)「草地上的午餐」(一八六三年落選沙龍展)與「奧林匹亞」(一八六五年沙龍展)醜聞以來另一波議論高潮，印象主義運動就在嘲諷、爭議中搖搖晃晃的展開來。十年之後，一八八四年六月卅日，印象派最後一次聯展的前兩年，高更放棄巴黎拉菲特路(rue Laffitte)證券工作投入繪畫的前一年，在「獨立沙龍」(Salon des Indépendants)初試啼聲的秀拉與西涅克為了有別於印象主義，創立「獨立藝術家協會」(Société des artistes indépendants)，並舉行聯展，參展者都是當時印象主義的異議者：賀東(Odilon Redon)、梵谷(Vincent Van Gogh)、土魯茲——羅特列克(Toulouse-Lautrec)、貝賀納(Emile Bernard)、德尼、瓦隆東(Félix Vallotton)、盧梭(Henri Rousseau)等。一八八四的這次聯展，最主要的意義在於強調繪畫的表現與個性，反對印象主義追逐於瞬間的光線變化。從此，這個日期標示了一個新階段的開始，為了概括這個多元的藝術運動，美術史界稱之為「後印象主義」。

歐洲美術史界以「後印象主義」一詞，泛指印象主義之後的藝術思潮，其定義原本就非常模糊。如果我們將印象主義之後所有傾向個人、內在的藝術表現，都視為後印象主義範圍的話，那應該含括印象主義之後與達達主義之前整個時期，即塞尚(Paul Cézanne)、新印象主義、梵谷、高更(Paul Gauguin)、土魯茲——羅特列克、盧梭、那比派、象徵主義、野獸派、立體派及表現主義等均屬之。法籍史學家雅拉爾(M.C. Jalard)就持這樣的論點。美籍美術史家強生則將後印象主義限定在十九世紀末，排除二〇世紀的野獸派與立體派，並沒有說明理由，只說：

後期印象主義是指某一群畫家，他們是印象派作風的過來人，但印象派的作風使他們受到限制而不太滿意，因而試圖超越印象派的作風，發展不同的趨向。……基本上，他們是要繼續發展印象派的革命方向。(2)

但大部份的美術史家卻寧願將後印象主義限定在塞尚、新印象主義、梵谷及高更上，例如相當有權威性的出版社弗拉馬里翁(Flammarion)一九九五年出版的《藝術史》(由Philippe Dagen與Francoise Hamon共同主編)，這樣的認定，大致依循了大眾習慣性的看法。

不管美術史界對於後印象主義範圍的分歧——無論是廣義的或是狹義的，仍然可以發覺它的多元傾向。它由畫家或流派而有不同的特徵。總的來說，儘管它的多元，我們仍可將之概括在如下的繪畫觀點：繪畫不是現實的模仿，也不是如印象派畫家在現實(客觀)與自我(主觀)之間謀求平衡，而是注重畫面的個人經營、彰顯意志、強調風格，將個人的或求知慾或情感或想像力發揮到淋漓盡致。也就是在

「自我」及「絕對主觀」的原則下，他們形塑了「後印象主義」；他們催生了它，甚至超越了它。

後印象主義與印象主義的關係

我們有理由相信，後印象主義的出現，是因為印象派繪畫太強調外在世界的色光變化，以及太強調物我之間的和諧。印象主義的這種原則，使得畫家被外在世界的景象牽引著，永遠處於被動狀態。就像莫內描繪魯昂大教堂從早晨到黃昏的色相變化，情感祇能順著大教堂的光影變化而變化，主觀的功能祇能發揮在「確定」大教堂某個時刻的色光現象上。情感祇能應景而生，而非投情於景象之中。

印象主義繪畫觀點所以駐留於主、客觀之間的平衡，與其說是畫家的主觀設想，不如說是涉及到一個歷史背景。這個歷史背景就是：印象主義為科學至上與理性至上的文化產物。十九世紀中期攝影術與色彩學的發明，是印象主義崛起的主因。攝影術提供畫家一個科學的新視覺方式及資料收集，讓畫家有充裕的時間去研究大自然的光線變幻；謝弗勒(Chevreul)的色彩學發現，更使畫家意識到，色彩學所強調人為主體的視覺意識，存在著嶄新的繪畫世界。科學上的這兩種新發明，促使畫家擺脫自十六世紀文藝復興以來所建構的理想的(古希臘審美觀)與神聖的(基督教之題材)古典繪畫原則(見圖表)。

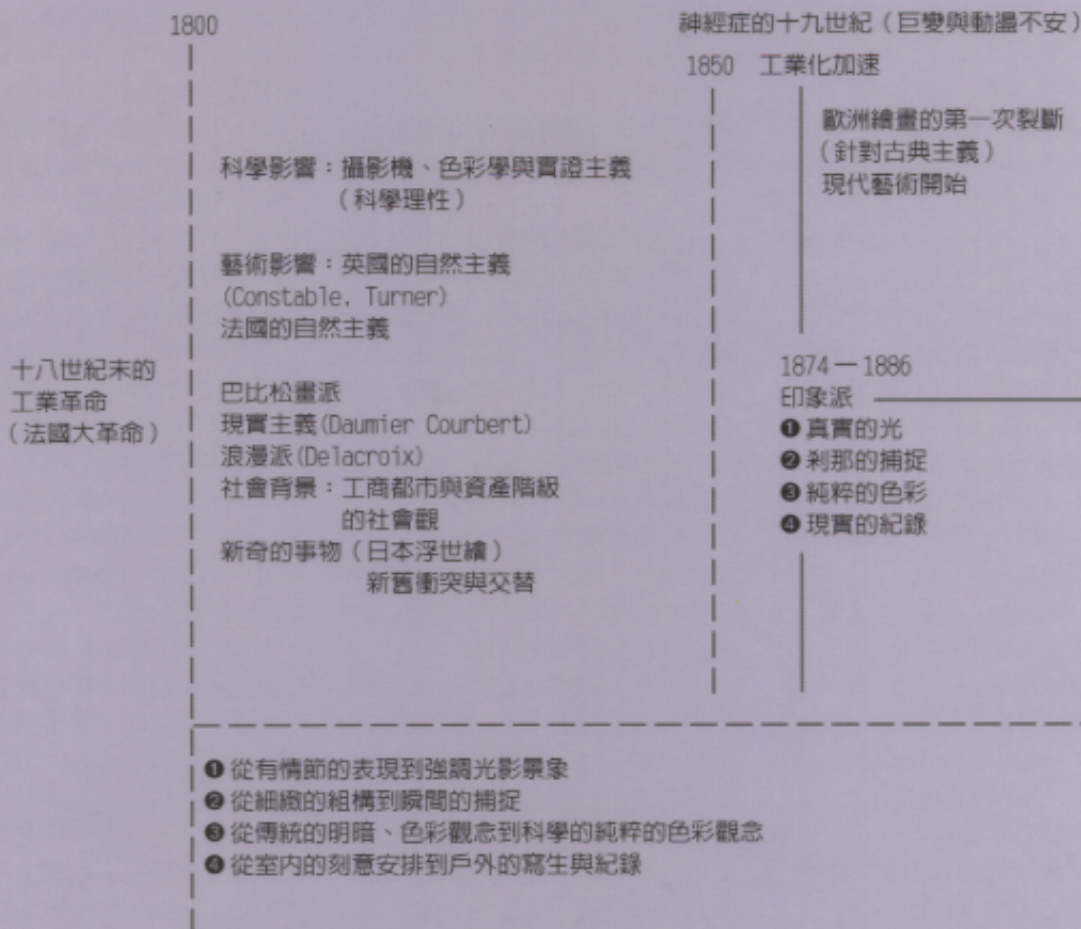
在新視覺、新意識思潮的帶動下，印象派畫家可以無視學院派的強大壓制，興致昂然地去觀察大自然及人文景象。所以我們看到，巴吉爾(Frédéric Bazill)展示了巴巴松森林躍動的大自然生命力；雷諾瓦輕盈、柔美筆觸賦予田野一股無與

倫比的亮麗與清新；畢沙羅(Camille Pissarro)記錄下律動的巴黎風情；西斯里(Alfred Sisley)詮釋莫雷村的細緻與寧靜；而卡玉伯特(Caillebotte)與莫里索(Berthe Morisot)則以愉悅心情標示現代生活之熱鬧與繁華。

不過，儘管印象主義發現了一個由科學與技術轉化過的、新奇的、有開展性的世界，儘管它理、感性交織地標示了過去所依存的社會倫理及宗教神性一旦拋棄後，人與人、人與社會之新關係，但也因為它的科學性格與客觀性格，註定了印象主義繪畫的歌頌與唯美傾向，註定它擺渡於現實主義(réalisme)與自然主義(naturalisme)之間一個非常曖昧的地帶。它不純然是現實主義，因為它祇反映資產階級的浪漫層面，忽略了工業社會另一個反面的、不安的、悲苦的層面；它也不純然是自然主義，因為印象派畫家畫的是自己視網膜感應到的，而非再現自然。因而，我們認為，印象主義呈現的資產階級較開明的審美觀，喻涵工業時期一部份歐洲人的樂觀心境：工業技術帶來便利的、新奇的與美好的現代生活，見證了資產階級精神上從「人與自然」之古典思維到「人與工商社會」之現代思維的過渡現象。

所以，如果說印象主義是在自然科學啓迪下(猶如文藝復興與哥白尼革命之關係)扮演著擺脫傳統束縛，面向現代生活的火車頭角色，那麼後印象主義則將火車頭的行駛方向引到一個能真正反映社會真實的表現領域上：朝向更內在與更真實的藝術，以及朝向更個人的藝術，體現工業社會異化的人文狀態。前者致力於畫面經營、結構、風格等形式創新，標示繪畫的純粹本質；後者為變形、邊緣與情感渲洩，深層次地反射畫家的內在情緒，

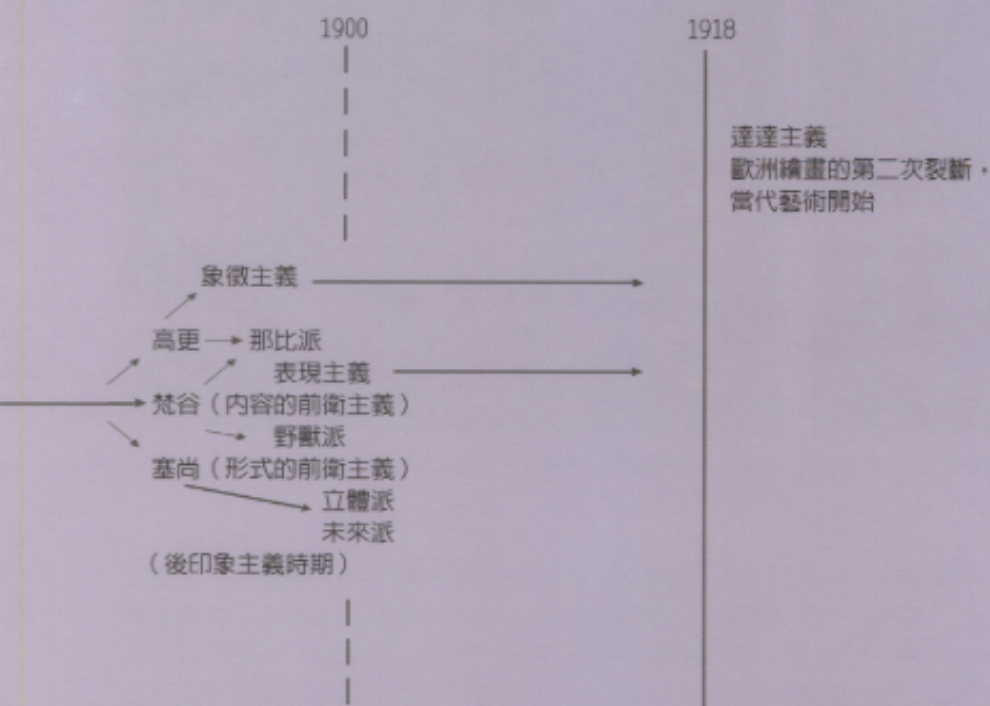
印象派的根源與啓後



▲莫內 太陽下山時解凍的麥草堆 冬末初春 1889年 65 × 92 公分



▲莫內 麥草堆 夏末時分 1890年 61 × 101 公分



尼采：上帝已死亡（藝術的救贖性格）

馬克思：資本論與社會革命（左翼的藝術理論出現）

佛洛伊德：精神與潛意識（工業化不安的精神狀態）的探索



▲畢沙羅(Camille Pissarro 1830—1903) 魯昂之布瓦迪厄橋 1896年
73.7 × 91.4 公分



▲塞尚(Paul Cézanne 1839—1906) 貝西的塞納河 1876年
59.9 × 73 公分



▲塞尚 麥丹之家 1879—1882年 59 × 72 公分

全面形象了現代藝術家的本質。在後印象主義畫家的引領下，從此現代與當代藝術史全力於兩種發展：(一)「形式」的探索與研究——形式創新與媒材語言之強調；(二)「我」與「外在世界」互動下的表白——哀傷、鬱抑與落寞。

朝向更內在與更結實的藝術

塞尚的真實世界

一般來說，塞尚與新印象主義，以及稍後的那比派、野獸派、立體派，著重色彩與造形的知性探討，皆屬於形式創新的路線。

一八九〇年代初，塞尚被左拉譽為「早產的偉大畫家」，但認識他的人仍祇侷限在印象派畫家之間，這時他已五十幾歲，從事繪畫工作已超過三十年。十年之後，非常諷刺的，無人問津的塞尚作品由於野獸派（一九〇五年）及立體派（一九〇七年）的崛起，突然成為大家注目的焦點，大家發覺塞尚對於這些年輕的前衛藝術家的影響力是

那麼巨大。一九〇六年，他去世的那一年十月，秋季沙龍為他辦了特展，隔年，盛大的回顧展成為當年藝壇大事。回顧展見證了埃克斯—普羅旺斯(Aix — en — provence)時期為塞尚繪畫生涯的關鍵期。

這個發現有何意義呢？它揭開了原來在一八七〇年代末期，塞尚獨自一人——比梵谷、高更及新印象主義畫家更早，完成了一個決定性的繪畫革命。

一八七四年，畢沙羅的推薦，塞尚參加了第一次印象派聯展。這之前，他的作品受到浪漫派德拉克窪及寫實畫家庫爾貝的影響，傾向組合式題材及堆砌厚實的油彩技法。促使塞尚接受鮮明色彩、流暢筆觸與光線捕捉的印象派繪畫觀念，是一八七二年相會於奧維·修·瓦茲(Auvers — sur — Oise, 位於巴黎西北郊)的畢沙羅。一八七三年完成的「上吊之家」為其印象主義的巔峰作品。一八七六年，他拒絕參加印象派的第二次聯展，回到法國南部，定居於靠近馬賽的耶斯塔克(Estaque)，此後專心於新繪畫理論的探索。

反對印象主義藉閃耀、重疊的

筆觸表現物象的光線變化，主要是他認為印象派畫家祇畫了物象的表象，忽視了物象的本質與內在。塞尚認為要畫出物象的本質與內在，必需出自畫家主觀的絕對展現，必需讓主觀絕對的主宰物象，亦即物象的本質與內在應由畫家主觀決定。塞尚追求的這種「真實世界」，並非再現或模仿「現實世界」，而是透過畫家的主觀支配將「現實世界」轉化為「我化世界」。唯有「我化世界」，才是「真實世界」。因此表現一處景象，光捕捉刹那的外貌是不夠的，必需要形塑景象的面來展示其深邃感，例如樹幹化為圓柱形輪廓、岩石的多面分析與房子的幾何稜線。要如何形塑物象的面呢？塞尚應用了重複混色與節奏的平行筆觸，達成色彩的立體效果。從一八七〇年代末期開始，我們看到了塞尚實驗的結果：如「貝西的塞納河」(一八七六年)的斜線與水平線；「麥丹之家」(一八七九～八二年)的垂直線；「森林與岩石」(一八九二年)多向筆觸的混合使用。這種分析的筆法，塞尚也應用在靜物、肖像及裸女題材上。

一八七〇年代末期發展出來的



▲塞尚 聖維克多山——畢貝米之角度 1897年 65.1 × 80 公分



▲塞尚 黑森林公園之岩石 1898年 60 × 31 公分

技法，到了八十年代及九十年代變得更有整體、統一的融和感，畫面視野更寬廣，物象化為幾何氛圍，形象解構於千變萬化的色調之中，特別是表現在「大水浴圖」（一八九八年～一九〇五年）及「從Bibémus看聖維克多山」（一九〇四年～一九〇六年）等作品上。

塞尚畫面——「真實世界」，濃烈著一股奇異的、秩序的、內斂的實在感。這種主觀的、秩序的「真實世界」，塞尚是從觀察、分析及歸納著手，然後到結構的形成，當中的關鍵，是打破現實世界、分解現實世界，再依自己的觀點將畫面元素加以整合，使之成為一個統一的形式世界。立體派就是在這樣的基礎上，發展出「大自然的一切均可以圓柱體、圓錐體等幾何圖形形塑之」的繪畫理論。

科學與理性的分析、構築，讓畫面有種浮囀感，也讓畫面有種和諧的抒情氣氛，這和印象派的記錄性或色光的瞬間捕捉大相逕庭。與其說塞尚在畫東西，不如說他提出了一種新藝術觀來得恰當。將藝術表現觀提到「知識層次」，這是塞尚為後印象主義所做的貢獻。

新印象主義的永恆世界

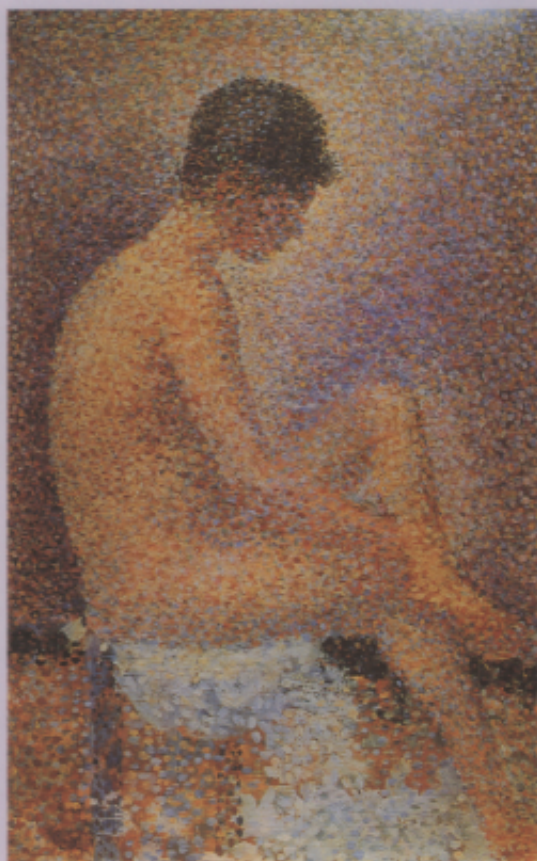
同時秉持科學與理性的分析精神，但卻不同於塞尚所強調的畫面結構性，新印象主義是在色彩與光線的永恆性上做努力。

新印象主義的點描分色技法源於秀拉，秀拉去世後（一八五八～一九一年，享年卅二歲），由西涅克理論化並推廣之。秀拉與西涅克相識於一八八四年的「獨立藝術家協會」，之後以秀拉為核心，聚集了昂格朗(Angrand)、杜布瓦—皮耶(Dubois—Pillet)及克羅斯(Cross)等人。這個聯誼性質的團體常聚會於近羅浮宮的瑪朗科咖啡吧(Marengo)，路斯(Luce)、畢沙羅則在幾年後加入。他們屬於新生代，比印象派畫家年輕十至二十歲，昂格朗生於一八五四年、克羅斯生於一八五六年、路斯生於一八五八年、秀拉生於一八五九年、西涅克生於一八六三年。他們活躍於巴黎的獨立沙龍、布魯塞爾，主張點描的分色主義(divisionnisme)；在題材上像昂格朗的塞納河景象，克羅斯的地中海沿岸，杜布瓦—皮耶的晨景及雪景，路斯的巴黎工業區等均各有

專精。

在畫家群當中，西涅克的角色是其他人無法比擬的。在秀拉的影響下，西涅克從印象派跨入新印象主義。他將點描法應用於海景、人物、巴黎市郊工業區及巴黎生活上。出身於資產階級家庭，西涅克有如印象派的德嘉(Edgar Degas)，一下子畫勞動的製帽女工，一下子畫悠閒的資產階級生活，不同的是，在強調形式美的印象派及新印象派畫家中，他有明顯的左翼的無政府主義傾向。由於他旺盛的活動力及優秀的理論能力，讓身為畫群龍頭的秀拉感到不安，在秀拉去世前幾年，他們的友誼已出現裂隙。從一八八〇年代末到一九〇年代初，西涅克完成了一系列的海景作品，展示了新印象主義清晰的繪畫觀：色調的千變萬化及點描的節奏感。一八九九年出版《從德拉克羅瓦到新印象主義》，總結了新印象主義的繪畫思想。

為什麼使用「新印象主義」(Le néo — impressionnisme)這詞呢？西涅克解釋到：「如果我們採用新印象主義這個字，絕不是為了沾印象主義的光，畢竟印象主義在當時仍



▲秀拉 側坐的模特兒 1887年 25 × 16 公分



▲德嘉(Edgar Degas 1834—1917) 台上之舞者 1883年
64.8 × 50.8 公分



▲西涅克 克利西之煤氣儲存處 1886年 65 × 81 公分

處於爭議中，而是一方面向前輩的冒險精神表示敬意，另一方面表達我們共同的探討目標：光線與色彩。我們使用新印象主義是為了有別於印象主義，因為印象派先驅們在技法上愈強調本能的、瞬間的，我們就愈強調思考與永恆。(3)

西涅克所謂的思考與永恆，在實踐上是應用筆觸的點，聚成色彩的強度。新印象主義畫家，不重視物體的形象，他們使用筆觸的色點聚合成一幅畫，當中每個色點或每個色點組成的色面均相當於交響樂中的音符或一段節奏的地位。點描除依靠色彩與色彩之間的視覺混合意識來表現之外，也遵循色彩學的互補色、色調及混色等原則來處理畫面。例如紅色與綠色並置一起時

· 視覺上會有朝氣、活潑的運動感，可是當互補色攪和一起時，色彩互相抵消，形成暗色。如果說印象主義側重光線映在物體的那一刹那的現象捕捉，主觀依附於客觀之下，那新印象主義要求摒除繪畫的偶然性，讓科學與理性主宰一切，主觀無所謂依不依附於客觀，因為理性與科學就是主觀。

塞尚與新印象主義樂觀地回應了十九世紀後半科學至上、理性至上的社會思潮。他們的抒情性格不同於梵谷與孟克的悲情救贖，他們執著於形式創新最終造成他們在政治上的無政府主義傾向。三十年之後，超現實主義在自由允諾下回應歷史的真理要求，使得藝術表現濃厚的具有政治性格，——大部份的超現實主義者投入了左翼的社會運動。超現實主義與表現主義回應現實的方式，在藝術表現上，無疑是塞尚與新印象主義的另一個面。

塞尚與新印象主義畫家堅持藝術世界及其純粹性，重於現實苦難的感應，他們傾全力追尋新奇的影像，同時禁制了所有表現生命價值的可能。遺忘現實世界，成為新印象主義、塞尚及其後續者的藝術方式。在藝術為藝術的原則下，那比派、野獸主義與立體主義視藝術為知識探索，而抽象主義畫家康丁斯基即興的點、線、面、色彩交錯下新形式開發，以及二〇世紀六十年代以後的極限藝術、觀念藝術、地景藝術、光與空間、身體藝術、貧窮藝術、科技藝術等都依循了形式創新的路線。

朝向更個人的藝術

西涅克認為印象主義在創作上太強調直覺，不太講究方法。賀東則認為印象主義專注於色光的瞬間



▲高更 失去童貞 1891年 90 × 130 公分

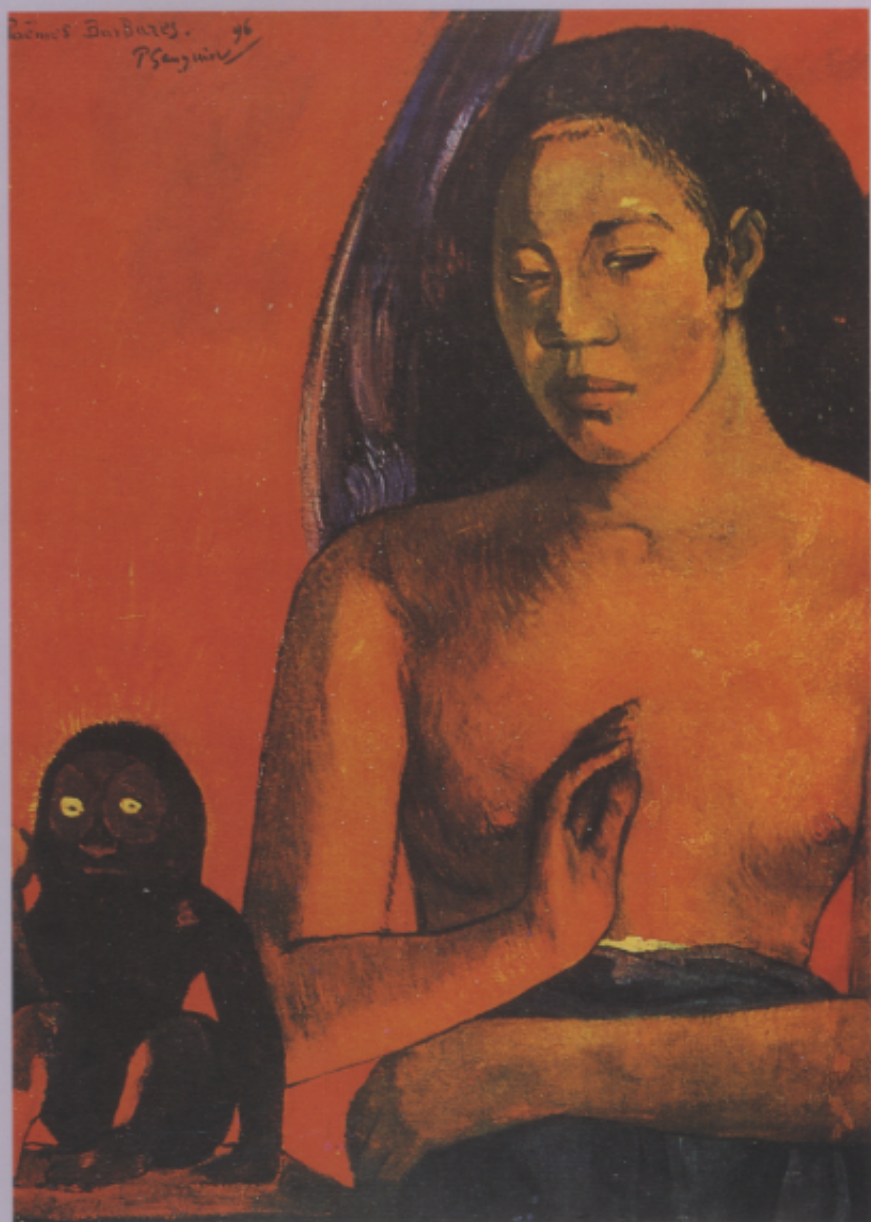


▲高更 什麼！你嫉妒 1892年 68 × 92 公分

現象，窄化了創作空間。高更參加了一八八〇年、一八八一年、一八八二年及一八八六年的印象派聯展，也相當體會到印象主義受制於主觀與客觀、我與現實世界的調和準則，難以在藝術表現上有所突破。梵谷沒有參加印象派聯展的紀錄，但他在廿七歲時於比利時布魯塞爾習畫，已經接觸了印象主義繪畫，三十三歲（一八八六年）到巴黎進柯蒙畫室認識秀拉、高更與土魯茲—羅特列克，終其一生梵谷並沒有真正的印象主義時期。但在巴黎時期，梵谷受新印象主義點描法的影響卻是深遠的，因為爾後最成熟的一八八八年到一八九〇年之間的作品都是以類似點描筆觸完成的。與其說梵谷有當時年輕畫者佩服印象主義突破禁忌的冒險精神，不如說印象主義繪畫原則並無法滿足出身牧師有顆熾熱、旺盛的救贖心靈。無論是高更，或是梵谷，可以看出，同時期的重要畫家都經過印象主義繪畫的洗禮，但也都由於印象主義嚴格的繪畫理論及其對創造的壓抑而成爲反印象主義的先鋒。

高更與梵谷反抗印象主義，是以人的本位及人的情感展現爲出發點。對他們而言，繪畫是人的心緒記錄，人的一切應爲藝術的核心，例如高更說：「面對畫架，畫家既不是過去，也不是現在，更不是自然的奴隸。他，永遠是他。」他們都意識到，繪畫一方面應該是畫家情感表現的成果，另一方面它應該擁有一種不可被取代的獨特語彙。繪畫是透過這種個人獨有的有機語彙(langage)，傳達畫家的個性及內在情緒的。

由於有機語言，高更及梵谷的作品均有鮮明的「風格」。風格的塑造，涉及到「表現」的層次；而表現的徹底發揮，關鍵在於「個性」的絕對彰顯。高更與梵谷正是以



▲高更 野蠻之詩 1896年 65 × 48 公分



▲梵谷 自畫像 1889年 55.5 × 45 公分

個人的「我思」(Cogito)，來填補印象主義在「風格」、「表現」與「個性」上留下的空白。

「我思」的精神，意味著畫家表現自己重於描繪現實世界。

那麼「我思」是什麼呢？高更與梵谷追求「我」，這個我究竟同現實世界發生什麼關係呢？顯然他們的「我思」，不祇是創造新形式而已，而是實在的涉及到現實世界的問題。也由於他們的藝術，直指

現實世界的問題，才使得他們作品的「有機語彙」更加扣人心弦。

梵谷的一生充滿悲劇性，和土魯茲—羅特列克一樣，只有短短的三十七歲。從牧師而孤苦而舉槍自盡，短短的十年藝術生涯，共創作了八百餘件作品。他作品特有的激烈筆觸、爆裂色彩與昂揚氣勢真正是有血有淚，有如宗教家的救世心懷，堅守著十九世紀已然變調的愛與熱情。

高更放棄富裕的生活，造成家庭的離散，到布列塔尼，到大溪地，尋找一個根本不存在的生命原鄉，最後孤獨地病死於異域。他們都代表了十九世紀後半工業社會裡人性拒絕被馴服的自由慾念。說真的，只有「潛意識」層次，可以解釋高更與梵谷這種獨特的行為。高更的「我」，似乎在追尋那個節制的、可以做為精神掩體的「失落天堂」，而梵谷的那個「我」，則形象出十九世紀末的悲苦人文。

梵谷在短短的藝術生涯，拼命的要將自己掏出來，而高更在布列塔尼畫「黃色基督」(一八八九年)，在大溪地畫「我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？」不斷地探索自我的來龍去脈。這種神經症的瘋狂行為，不為別的，正在於以自我為祭品做為警訊，傳達社會的物化與沈淪。

他們均如同傑克梅蒂(Alberto Giacometti)自承自己為失敗的、孤獨的與邊緣的畫家，而完成生命。儘管他們自承自己的藝術生命是徹底失敗的，不過，他們作品濃烈的鏗而不捨精神，卻樹立了現代性藝術最雄偉、最永恆的標竿。

誰不會為高更與梵谷作品中迸發的生命理想與熾熱靈魂而動容？

高更與梵谷的藝術精神佔據了後印象主義不可或缺的部份，在這條路線上，還有三位：畸形的貴族後裔土魯茲—羅特列克、內向拘謹的瓦拉東(Suzanne Valadon)及稅務員出身的盧梭(Henri Rousseau)。

在朝向更個人的藝術的這個部分，我們可歸納出四個共同的特質：(一)卑躬屈節於生活壓力，表現自己的生活經驗；(二)本能的情緒抒發，本能的感應一切外在世界；(三)對生活的看法鮮少是樂觀的；(四)離群索居的孤獨生活。現在觀之，後印象主義的這種特質，



經由表現主義及二十世紀六十年代培根以後的新表現主義開拓下，已在二十世紀匯成一股龐大的藝術潮流，它若隱若現以工業社會的反面姿態而存在著。

結論：迎向俗化及醒悟的世紀

後印象主義在整個歐美現代美術史上是一個關鍵階段。高更影響那比派，梵谷影響表現主義，塞尚影響立體派及野獸派，可說直接引導了整個現代及當代藝術的走向。尤其，後印象主義展示的兩種極端的藝術性格：崇尚新奇的形式表現與抗拒工業文明的悲觀救贖，是很奇特的，因為歐洲美術史裡從來沒有過這麼兩極化的、激烈的藝術現象。

顯然，後印象主義的發生，由於工業社會異質的現代生活。面對這種新奇事物不斷湧現及變幻迅速的現代生活，有些人熱烈地接納它的新奇、變化與繁華，有些人則極度地不能適應。塞尚與新印象派互動於科學至上與理性至上的社會思潮，高更遠離工業文明尋求樸素的生命原鄉，梵谷悲鬱的爆烈色彩，都是這種悲觀與樂觀攙雜一起的產物。因此，後印象主義除了影響往後整個歐美藝術的發展外，它也奠下藝術表現之本質與藝術家之本質的典範。

不過，後印象主義的現代性價值，並不只在它觸動了這一連串的現代與當代藝術發展，以及其雄偉的藝術標竿。在人文思潮上，它也有其劃時代的意義。

意義一，在於後印象主義首度深刻地揭開了波特萊爾(Charles Baudelaire)所謂「瞬間性」與「過渡性」的現代生活之文化特質⁽⁴⁾，尖

銳地形象了工業社會捲動、翻滾的異化現象。被後印象主義揭開的現代生活之面紗是這樣的：現代社會有太多新奇的事物與議題，它的翻滾性與瞬間性內蘊著不可勝數的裂斷，某一時刻的現代性由下一時刻的現代性所裂斷，如此循環不已，沒有止境，它意味美感將不可能由某一種永恆的或不變的準則裁定，它祇忠實呈顯現實世界最毫無詩意的每一時刻。

後印象主義的第二層意義在於，它反映了在商品至上的現代社會裡，現代藝術的悖逆傳統，起因於藝術體現工商技術社會的異化內容，導致出現異於往昔的藝術形態及審美觀。藝術因社會內容而變異，這是由於它的俗化：真正體現社會的真實情況；至於因俗化而出現對於體制及過去審美觀的顛覆，這是社會批判與文化批判。所以，我們看到了後印象主義因俗化而展現著最珍貴的思想醒悟情懷，如同班雅明所說：

技術引發新素材及新題材，使得藝術不再出現傳統的美感，這種相對之下的貧乏感，是現代型式自身扮演醒悟世界的理由。⁽⁵⁾

後印象主義因反映社會的真實情況，一方面象徵了現代藝術悖逆傳統及憧憬新社會的存在性格，另一方面最重要的是，在傳統價值淪喪——靈光消逝(la perte de l'aura)之際，在極化與異型之共同特質中，它「擺脫束縛，洋溢的自由理性」⁽⁶⁾。

從此，啓開了一個俗化及醒悟的廿世紀。▲

註

(1) 劉海粟，《劉海粟藝術文集》，上海人民美術出版社，上海，

1987年，P76。

(2) H.W. Janson, History of Art, 見第四冊《現代藝術》，曾增與王寶蓮譯，幼獅文化出版社，台北，1980年，P65。

(3) M.C. Jalard, Le Post Impressionnisme, dans Le Grand Livre de la Peinture, Editio ervice S.A., Genève 1977, P188

(4) C. Baudelaire, Critique d'art, Ed. Gallimard, Paris, 1992, P434-84。

(5) W. Benjamin, Paris—Capitale du siècle, Cerf, Paris, P856。

(6) T.W. Adorno, Sur quelques relations entre musique et peinture, Ed. La Caserle, Trad. Peter Szendy, Paris, 1995, P29。