



高更在阿凡橋 的藝術作品

汪文聖

德國曼次大學哲學博士
國立政治大學哲學系副教授

前言

以下將要討論高更 (Paul Gauguin 1848-1903) 在法國布列塔尼 (Bretagne) 之阿凡橋 (Pont-Aven)，該地停留三次其間所創作的藝術品，此三次時間分別為 (一) 一八八六年之六月至十一月，(二) 一八八八年之二月至十月，以及 (三) 一八八九年之三月至一八九〇年之二月。我們討論之目的乃在：透過高更在這裡所發展開來的藝術理論與藝術作品，以見十九世紀之法國印象主義之一潮流所趨。而這個工作可分為三個部份來進行：

壹、印象主義的一般特色。

貳、由高更和新印象主義者間的爭議來看他前往布列塔尼之動機。

參、阿凡橋三個時期內高更藝術在理論與實踐方面之發展。

最後我們也將就所討論的內容做番總結。

壹、印象主義之一般特色

甲、印象主義為從寫實主義到現代藝術的過渡

若有人將印象主義視為從寫實主義到現代藝術，譬如立體主義、象徵主義等的過渡⁽¹⁾，那麼對從事這種轉變之一的藝術家高更而言一八八五年特具決定性⁽²⁾，因為他在此年從丹麥返回巴黎，而當時他對自己的藝術風格與新印象主義不滿意，故開始嘗試在一個新的環境裡去拓展自己嶄新的藝術特色。

在高更創作這新的藝術之前，其作品和一般其他的印象派作品相比是較寫實的⁽³⁾。他在往後的作品卻一方面是具裝飾性的，這也造成他成為「年輕風格」(Jugendstil) 的先驅者⁽⁴⁾；另一方面是象徵主義式的，而對其友人言，高更是一象徵主義的大師⁽⁵⁾；此外他的作品更具神秘性，查理·亨利 (Charle

Henry) 就對此相當肯定，高更實預言著作為一種未來藝術的神秘藝術⁽⁶⁾；最後在高更新的藝術風格裡還呈現著所謂「掐絲珐瑯鑲嵌風格」(style cloisonnist)⁽⁷⁾，此則深受日本之木刻版畫與陶瓷藝術的影響。

為了去掌握高更這個相對於一般印象主義的藝術轉變，我們應該先指出印象主義的特色是什麼。

乙、印象主義之特色

據理查·哈曼 (Richard Hamann) 的說法，造型藝術中的印象主義是「相對於雕塑線條而為繪畫的」⁽⁸⁾表現方式與觀點。故在圖畫中沒有一顯明的輪廓，「所有一切都在平面的、不定的模糊性中」，「所有一切處於左右彼此之點塊與平面的」，而「前後與距離方面則完全不明確」⁽⁹⁾。

「印象主義」之稱號為「純粹的印象」或藉之藝術家可捕捉主題之

「直接的感性覺知」所合法化。因而印象主義「不傾向於接受指涉著過去經驗之印象」(10)，印象主義不對已成過去的去反思，不屑於對一行動與故事作畫(11)。反之，靜物與風景成爲印象主義的主題(12)。

在印象主義中之所以僅有印象呈現，因爲藝術家之眼睛「儘可能朝向遠遠的地帶，而完全不對準某某確定的對象」，眼睛「在一瞬間即對整體圖象做了個統視」(13)。也因爲如此，所以「印象主義的圖象在偶發間來去自如」(14)，所以常在圖畫中出現了未完成的形象、未明確的風景或一被切割的造型。又若人像爲印象派畫家的主題，那麼「往往個別人像爲主，但它不被當作型體，而祇被當作臉，甚至被當作眼睛來看待，也就是說，在忽略其他一切的情況下，人的主題亦在一瞬間被捉著。」(15)

在印象主義裡自然界光線取代了室內光線，如此能產生較不受束縛與無規則之效果；也就是說，光線不被引導在一定的軌跡內(16)。但又和根據光之原理將一切顏色混合成白色以呈現在人之眼前的自然界相抗衡，印象派畫家則以純粹的色調將色彩帶到畫布上(17)。特別是色彩繽紛的影子也被畫出來。故色彩與光線永遠處在印象派圖畫之重要地位(18)。

以上這些來自一藝術評論家的理論更可由印象派畫家畢沙羅（Pissarro）的一段話來證實，這段話是他對高更與自己的兒子之建議：

你們祇要接受凡對應著你們之感覺與表象的東西（……）。你們要多在形式與色彩上，而不是在線條描寫上讓主題顯現。我們不需要將形式限定在一界線裡，形式沒有界線也能表現出來。精確的線條描寫過於強硬，會破壞了

整體印象；它將感覺的成份摧毀了。所以你們不要將物體的輪廓做太仔細的限定；而要以正確色調表現的色塊形成輪廓（……）。但你們又不能一塊接一塊地畫，要在仔細觀察與周圍環境關係的色調後再塗上顏色。要以小的筆觸來畫，並要試著馬上將所覺知的把持住。眼睛不宜集中在一固定的點，而要接收所有的，同時注意色彩在周遭環境上的反照。彼此相鄰地畫天、水、枝葉與大地，要一再修改，直到整體性有一決定爲止。在第一次作畫時就針對著整個畫布，努力著畫，直到不再做修補爲止（……）。不要以一些規則或原理爲先，祇要畫出你們所覺知與感受到的。輕快的畫，不要遲疑，因重要的是把握著首先的印象（……）。我們祇有一位老師：大自然。我們要始終向它發問。(19)

貳、由高更和新印象主義者間的爭議來看他前往布列塔尼之動機

甲、布列塔尼為高更逃避新印象主義與巴黎的新環境

如果一八八五年對高更之重要在於他決定了一新生活的開始，那麼這也基於：他在此年不向由秀拉（Seurat）所發展出來的新印象派理念去靠攏。但什麼又是新印象主義呢？

高更的早期老師畢沙羅接受了新印象主義之新技術，但高更卻對之排斥。他不願意像新印象派畫家一樣「爲了枝微細節而用五堂模特兒課去糟蹋時間；對當今的價錢來看這也實在耗費不貲」(20)。對高更

而言新印象派畫家是「未成熟之小化學家，他們將一些小點彼此排列起來」(21)。他不能認同於他們，更對之退避三舍。他注意到自己要找的真理是另外一種的，雖然他還不知道是什麼。他蠢蠢欲動地要到某處去尋找(22)。他像當時的塞尚（Cézanne）一樣需要安靜，以便能發展出自己的一套藝術特色。

此外，當時他自己的經濟困難也造成了他離開巴黎的動機。一八八六年六月他終於啓程前往布列塔尼，並且到許多藝術家所喜愛之地：阿凡橋。

乙、布列塔尼與阿凡橋之環境

阿凡橋位於保有古風而有些偏遠的布列塔尼邊緣地帶。它是一個小漁村，這裡的居民爲一種近乎迷信的天主主義與中世紀的神祕主義所影響；它鄰近一座位於阿凡河流注海處的港口，此河流湍急地流向沙質的海谷。

如此這般吸引人與變化多端的風景是有些粗獷、嚴峻與平和的：「草原與果園爲密集的叢林所包圍，在一片隨風呈輕微波浪狀的地帶上。屋舍之牆垣爲呈現鄉村悲情的褐色石塊所堆砌，爲青苔所密縫，爲褪色的瓦片所覆蓋。」(23)「陡峭的山丘圍繞著村落，羊腸小徑通往豐饒的高原，那兒有農莊、教堂與小森林。」(24)在這裡除了法國人外，也有許多英國、北歐與義大利的藝術家們，他們不約而同地來到此偏遠的村莊。(25)

參、一八八六年六月至十一月高更在阿凡橋之藝術



▲高更 四個布列塔尼婦女 約1888年 油畫 72x91公分
Neue Pinakothek 慕尼黑



▲得加斯 芭蕾舞 (Danseuse Tenant Son Pied Droit)
約1900年 高49.5公分 青銅



▲風景明信片上之布列塔尼婦女

甲、布列塔尼對高更藝術的影響

高更租著葛羅安 (Gloanec) 客棧裡的一間有雙重斜坡屋頂的房子。他在還沒有繪畫之前馬上開始了素描的工作。他早出而晚歸(26)。布列塔尼之古風與退隱性影響著他往純樸與簡單方面的追求，以致在

他的圖畫中有一股原始的形式漸漸發展開來；繪畫主題已深深烙印著他個人的風格；布列塔尼農婦所戴之穩紮與明確的頭帽，鄉村的景色，它們樣樣都反映在他形式清楚的圖畫中。

但同時那白色的頭帽影響著他圖畫裡一新的明亮性，以致其圖畫不再像印象派作品一樣，祇為了光

的效果而侷限在一種漂浮性中(27)。高更不再祇為了表現其覺知而在戶外寫生，他更尋求覺知與精神表象之協調。他放棄對印象主義最重要的特徵：祇是覺知與感受，而更形構一種在綜合方式下的視見。(28)

因此當時高更的藝術別於印象主義的在於其素描的線條性、布局的清晰性與明亮及確定的色彩，但另一方面，印象主義之一些小筆觸仍保留在高更的作品中，並且「人的主題」仍「在一瞬間中被把握」著。現在我們就利用兩幅作品來仔細鑑賞：

乙、兩幅代表作品

一、布列塔尼農婦 (Payannes bretonnes) 約1888年，72x91公分，Neue Pinakothek，慕尼黑

在高更抵達布列塔尼之後，當地特殊的景色與居民即勾起了他對一新風格創作的動機。在一塊由深藍與橘、粉等色混合的土地上有四位農婦舞蹈著，她們周遭有幾棵樹環繞，背景裡的樹右側有一工作的農夫，樹左側則有四隻游翔之鷄群。

農婦們穿戴白帽，有著花邊的裝飾，身著黑衣，夾有白領，一襲長裙與不同花色的圍兜，這就是所謂布列塔尼的衣著。和它們互相輝映的有前方左側一盛開花朵的灌木，其中一長枝芽向舞者斜向地伸展著。農婦們在舞蹈間既不彼此注視，也不協調一致：左方二人往前看，另一人彎著身圍著雙眼，第四者則看著旁邊；又其中有一人伸展其右手臂向前，另一人插雙手在腳際，第三者彎其右手向下，以左手觸及翹起的左腳——這是一種像德嘉 (Degas) 所表達的芭蕾舞者動作，高更曾取之作爲模式——，至於第



▲靜物與拉法的肖像 1886年 油畫 46x38公分 私人收藏 瑞士



▲塞尚 七個蘋果 1877-78年 油畫

四人的手足皆未在圖中顯現。

這種在一瞬間所把捉的舞蹈動作，以小筆觸法塗抹的色塊與未完成的圖像皆仍相應著印象主義的特色，但對象的輪廓彼此明確突顯，這已離開了印象主義之範疇。

農婦自然而然地舞蹈，農夫毫不注意地工作，鵝群逍遙地翔游，藉之高更讓觀畫者聯想著布列塔尼裡的日常生活景象。但雖然有彩裙與花朵的明亮，這些婦女或帶著朝向內心的眼光，或沉默不語，這些卻表現出一絲感傷的情調。

在高更決定前往布列塔尼尋找自己的藝術風格之前，德嘉曾對之寄予厚望。高更雖對新印象派畫家保持距離，卻對德嘉與塞尚頗為親近。上面指出對德嘉畫中芭蕾舞動作之模仿即表示高更受著德嘉的影響。而透過下面的例子我們可見塞尚對高更的影響一般。

二、靜物與拉法的肖像 (Nature morte au profil de Laval) 1886年，46x38公分，私人收藏，瑞士

在繽紛色彩或小色塊裝飾之牆前，高更的好友拉法在圖的右方側身著觀看桌上陳列的靜物。

在褐色的木桌上鋪著同樣以一些小色塊表達的白桌布，它在前面的角皺褶可見。在桌布上擺設三顆綠色蘋果，成堆的五粒紅橘色的桃子（或蘋果），而一條橘色的長形瓜果躺在一個可能為高更自己製作的陶器前面，陶器不知何物，但顯然呈現裝飾主義的風格。各個對象的陰影是深綠與深褐色。

在一瞬間把捉下的拉法表達出深刻之舉止，他的臉部處理方式像得加斯所為，而靜物在簡單與有力的表達下卻像塞尚的風貌。嘉合培丁 (Sylvie Gachepatin) 曾針對塞尚之作品：靜物與洋蔥 (Nature



▲貝賀納 (Emile Bernard) 草地上的布列塔尼婦女
1888年 油畫 74x92公分 私人收藏 巴黎



▲貝賀納所素描之有關「綜合主義」海報，1889年，
巴黎羅浮宮素描展區

morte aux oignons) 說道：「忠實於同樣的對象顯示著，畫家主要將注意力放在對象的安置與佈局的建構上面，但也同時就形式而研讀著光之照射。」(29)在高更的這個圖畫中，各個果實即在此觀點——佈局與光線——下被觀看著。

裝飾性風格顯示掐絲鑲嵌珐瑯主義 (Cloisonnism) 出現在高更晚期的作品裡。但在這種摒除了印象主義的特色之餘，卻仍出現小筆觸的印象派技術於內；另外對拉法頭部不完整地在圖中所表達的方式，也起源於印象主義。

最後我們可對整個圖畫構造做大略地分析：那陶器、瓜果與在前面的蘋果皆安置在圖畫中心，它們相應著在後方一條垂直的牆線，而位於右方的拉法臉頰則對從中心往左增加的重量產生了平衡作用。

肆、一八八八年二月至十月高更在阿凡橋的藝術

甲、貝賀納 (Bernard) 與高更——掐絲鑲嵌珐瑯主義與綜合主義 (Synthetism)

高更與貝賀納已在一八八六年相識於阿凡橋。當二者在一八八八年夏於阿凡橋再度相逢以後，他們曾維持一段好的友誼。比高更小二十歲的貝賀納不祇會畫畫，也在哲學與宗教的立足點上對藝術有濃厚的興趣。他在一八八五至一八八六年的冬天學了日本的木刻版畫藝術，畫風也漸漸受之影響，此即是掐絲鑲嵌珐瑯主義。而當貝賀納的作品處於這種變化之際，高更也傾向著裝飾性與日本藝術的風格(30)。連同高更稍早已運用的綜合性畫法，現在此二人的藝術風貌漸有些不



▲高更 悲慘世界 1888年 油畫 45x56公分 梵谷基金會 阿姆斯特丹



◀梵谷(Vincent Van Gogh) 自畫像 1888年 油畫 62x52公分 麻省劍橋哈佛大學 Fogg 藝術博物館 美國

約而不同了。我們首先應對招絲鑲嵌珐瑯主義與綜合主義的概念做番解釋。布德列(Georges Boudaille)曾有如下的說法：

招絲鑲嵌珐瑯主義指的是一種技術處理方式：它成立於招絲鑲嵌珐瑯術，意味著透過一深的筆觸，將固定的形式與不同的色彩分開界限。綜合主義指著是一種學派，而相應著一種精神態度。藝術家在以劃定形式界限的方式下，也將對象綜合起來了。他們以單一顏色的筆觸聯合畫裡的一些成份，藉此構成了感性與知性的綜合。因而整個圖畫成為各個元素融和在一起的綜合體。(31)

這段話正啓示著我們去瞭解當時貝賀納的藝術思想。他重視圖畫的裝飾性，以及包含於自然界裡的象徵內容，他並且在繪畫過程中強調表象與記憶的作用。(32)在貝賀納一些對藝術做深思的言談內容裡，正表達了高更長期以來在實際做畫經驗中所感受到的東西。此外貝賀納之宗教熱忱也影響了高更，使他漸次向聖經裡去尋找繪畫的主題。(33)

但鑑於此二畫家的同質性，在藝術史中常有一爭論：「誰是掐絲鑲嵌法耶主義的發明人？誰是象徵學派（也就是阿凡橋學派）的祖師？」我們實可根據道夫斯基（Dowski）所言而做如下的確認：「高更具備內在的能力，將貝賀納所提出的訊息據為己有，且進一步賦予它一確定的路途。」反之貝賀納「並不繼續走著自己所開啓的道路，他在後來甚至爲了和義大利畫家有更密切的結合，而遠離了自己的藝術理論」。所以高更可在藝術史中被稱為「象徵主義（或）掐絲鑲嵌法耶主義的祖師」。(34)

在下面高更建議好友舒芬內克（Schuffenecker）的一段話裡，我們更容易瞭解他的藝術思想：「藝術是一種抽象；將藝術從大自然裡抽象出，藉著你去夢想著它。不要對藝術成果，而更要對創作本身去思維。」(35)

此外一位茱利安（Julian）學院的學生塞魯西葉（Sérusier）在阿凡橋也從高更學到了：

對大自然的印象要和藝術家的感覺結合在一起，才能被挑選著、安排著、簡化著，以及被綜合起來。畫者不要平靜下來，直到他基於精神與實在性的結合，產生了一表象力之爲止（……）。高更主張對佈局做邏輯的建構，對明暗色帶做和諧的劃分，以及

對形式與比例簡單化，這些都在對輪廓作一強烈與深刻的表達。

(36)

據此我們知道高更堅守著他綜合式的畫風：此在將被表達的本質強調出來，藉著結合感覺與精神的表象，而這是從大自然裡抽象出來的。

貝賀納與高更曾指引著年青的梵谷（van Gogh）：「要像小孩一樣的畫」(37)，這個也相應於當時梵谷對自己的畫所強調者：「要突出本質的東西，捨棄在不明確中的無趣之物。」(38)高更與貝賀納所強調純真之原始性乃「一知性的，而非一簡單心態的結果」(39)。針對此，梵谷曾讚歎高更作品中的詩意性，高更也做了番自我解釋：「我覺得一切都是詩意的（……）。在我心靈昏暗的、時或謎樣般的角落裡我覺知到了詩意。和諧所處理的形式與顏色當中即產生了詩意。」(40)

乙、兩幅代表作品

一、悲慘世界（Les misérables）1888年，45x55公分，梵谷基金會，阿姆斯特丹

梵谷既驚歎高更詩樣般的畫，就建議和高更交換作品，因此高更將此自畫像獻予梵谷。

在銘黃色開廣的背景前——其中有不同的花葉規律地組成六個類似的造型，有些不完全可見：它們由一較大的粉紅色花朵，一較小的藍色花，三片紅葉與一片綠葉組成——高更的頭部五分之三朝正面位於左下角處，貝賀納的頭部二分之一朝正面位於右上角處。二者幾乎完全表現在圖裡，祇有少許部份被切割，呈現出印象主義的風貌。高更之臉部爲紫紅色，帶有藍色的陰影，其下有藍色襯衫與綠色夾克。波那臉部以紅與褐色描邊，內部與

背景皆爲綠色，看起來好像是一掛在牆壁上的圖片，它的下方邊緣有一被切割的粉紅色橢圓圖案。

花葉造型與高更之輪廓爲藍色；印象主義之小筆觸在圖上到處可見。高更描繪自己的圖像非常仔細，譬如短頭髮與鬍子，但僅粗略描繪貝賀納之圖像。高更之頭與臉部以菱角顯現，其圖像右邊之輪廓從右下到左上沿對角線而上。因此其型態呈現著三角形。而尖端朝下之頭部和上半身也構成一三角形。同樣的，貝賀納之頭部與身體也呈現兩個三角形。

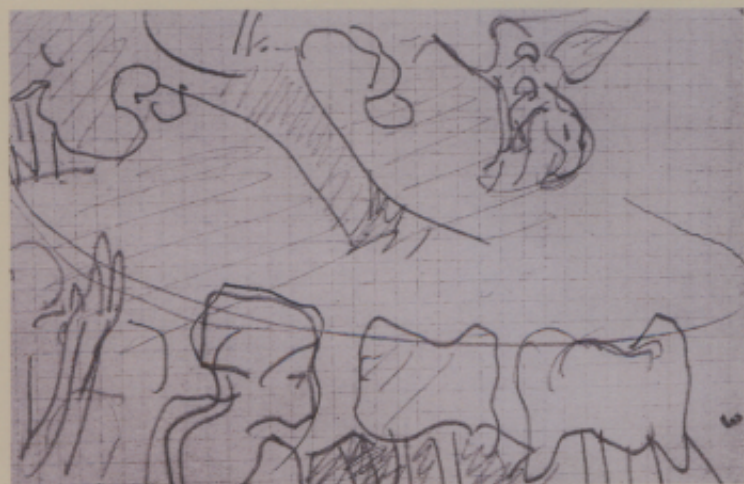
高更稱此圖爲「悲慘世界」，因爲高更的圖像反映著雨果小說《悲慘世界》中的主角法爾珍（Jean Valjean），誠如高更寫給梵谷的信中所言：

他的頭是「像戴著一個衣著襤褸的、孔武有力的、如法爾珍一般之強盜的面具，但舉止優雅且內心善良。此即是熱血澎湃衝流臉頰，而環繞眼睛之熾紅色調指著在我們畫家心靈燃燒的火微。像波斯地毯之花色一樣，對眼睛與鼻子的表達則爲抽象與象徵藝術的總結。輕柔像處女一樣的背景，連同一些童稚般的花朵，它們代表我們藝術家之純真。而這個爲社會所壓迫的法爾珍，一個被注意的人，有他的愛，有他的力，他不是今天一位印象派畫家的悲慘寫照嗎？在我將自己的特徵賦予他之當中，你擁有我的圖像，也同時擁有我們一切的圖像，這社會上可憐的，祇能以善來報復的犧牲者。」(41)

高更很滿意這幅畫。對梵谷言圖畫非常感傷。總結來說，在此作品中三個風格結合在一起：裝飾的、象徵的與原始的風格。



▲高更 雅各和天使的搏鬥 1888年油畫 73x92公分 蘇格蘭國家畫廊



▲雅各和天使的搏鬥之鉛筆素描稿 1888年
14x9.4公分 羅浮宮 巴黎



▲高更模仿日本柔道搏鬥 之油畫
1888年 Josefowitz 收藏 洛桑

二、佈道後的幻像——雅各和天使的搏鬥 (La vision après le sermon — ou La lutte de Jacob avec l'ange) 1888年, 73x92公分, 蘇格蘭國家畫廊

在明亮紅色而寬廣的背景中有二形體(一身著藍帶有黃色翅膀, 另一身著綠色)像一日本畫家葛飾北齋(Hokusai)之Mangwa圖畫所繪之二柔道選手搏鬥一樣, 而在前有一群跪拜(或許也有站立)的農婦構成一半圓幅度, 從前景向背景伸展。她們頭戴布列塔尼帽, 身穿布列塔尼衣飾。其中幾位觀看著搏鬥, 其他則閉著眼睛, 雙手合十祈禱, 她們頭戴白帽, 就像修女一樣。一棵像日本木刻版畫表現出的樹幹沿著從右下到左上的對角線伸展, 它正好分割著扭打者與農婦之佈景。在樹下有一相形之下頗小的牛隻。各圖像的輪廓以藍色, 而樹之上方輪廓以橘色做勾勒。筆觸為小的。

在貝賀納宗教氣息的影响下, 高更嘗試將聖經裡雅各與天使搏鬥的故事搬到布列塔尼的舞台上來。以歷史對象作畫題實超出一般為印象派畫家所表達的範疇。高更乃將宗教的主題與象徵主義的風格結合在一起。他在下面的一段說明可讓我們更瞭解此圖畫背後的深刻意義。高更稱「此景象為一幻像, 是多數跪拜婦女在聆聽主日學佈道後而有的幻像」。他繼續說:

我相信藉此型態已表達出一群廣大農人迷信之單純性格。這一切都是這麼嚴肅的(……)。對我而言圖中景色與搏鬥祇相應著居民受佈道影響的表象力。因而有介於人之實在性, 以及本身為非實在與不成比例之鄉村景色中搏鬥的對立。(42)

高更對此圖畫很滿意。因為對他而言, 所表達的本質之物是從大

自然中抽象的結果。在抽象中他還原了過去我們在「布列塔尼農婦」中已見到的比較仔細的描繪, 如他將影子也還原了。鑑於此高更曾對貝賀納與拉法說過:

仔細看日本人, 他們能描繪得如此之好, 而你們在那裡看到自由自在的生活與沒有影子在太陽下: (……) 此外對我而言印象主義是一新的東西: 完全不同於所有像照相一樣為機械的(……)等等。因此我儘可能地避開所有賦予對象幻覺的東西, 而今影子是太陽的幻像, 故我寧願將它排除掉。但若影子之為一形式對於整個佈局是需要的, 這又另當別論。(43)

在此畫中高更儘可能地捨去了影子, 為要強調調除此之外屬於本質的東西。

貝賀納也非常激賞此畫。在第二十屆布魯塞爾展覽會中, 毛斯(Octave Maus)見到此畫而寫道: 佈道後的幻像, 為紅色草地上雅各與天使搏鬥所象徵著, 它使我們有一種想法, 以為高更這位藝術家有意欺騙觀賞者。我謙卑地承認自己實在對之驚歎, 高更實為我所認識的最細膩的版畫家之一, 而我不祇被其圖畫之正面特質所吸引, 也被它的和諧性所征服。(44)

伍、一八八九年三月至一八九〇年二月高更在阿凡橋的藝術

甲、從象徵主義與神秘主義到一更自由風格的轉變

自從高更與梵谷在阿爾斯(Arles)先有一段親密的友誼, 繼而

發生爭執之後, 高更先回到巴黎, 又再返回布列塔尼。他與拉法與塞魯西葉在一起, 後者曾將高更的藝術思想引介在朱莉安學院裡。塞魯西葉的一個同學曾說明高更藝術對學生的吸引力乃在他「對更高實在性的尊重, 對神秘與異常的偏愛, 對夢幻、精神王國的傾注」。學生「在高更作品裡找到印象主義畫法之最後遺風, 和形式之簡單化結合, 它是一少見的純樸與理智、粗暴與柔和、教條與原始間的融和。」(45)

這裡要強調的是, 高更綜合的畫風在這裡達到一極端的現象。此即圖畫在涉及感覺方面表現得愈純樸與原始, 它卻因是綜合與象徵的意義負載者而愈具有深刻的精神意義。這種表現方式似造成觀賞者一種印象, 以為高更在後來也自嘲著對他愈來愈重要的神秘主義。(46)

高更漸不能忍受阿凡橋的生活。他開始徘徊在阿凡橋與勒普德(Le-Poude)兩地之間。他也漸漸脫離了印象主義。他甚至創造了一種新的新印象主義, 稱為啄筆點描法(Ripipoint)(47)。早期較尖銳的輪廓現在柔和了許多, 他根本上以一愈來愈自由的風格來作畫(48)。此外他在一八八九年巴黎的世界博覽會上, 從爪哇、印度與柬埔寨文化裡得到深刻的印象。我們在他阿凡橋晚期的作品中已見到一些「不在的眼光」或「轉向內心的眼光」, 它們實預告著高更後來在大溪地的畫風。(49)

乙、兩幅代表作品

一、黃色基督 (Le Christ jaune) 1889年, 92x73公分, 美國水牛城 Albright 藝廊

在一呈柔軟弧度的, 且以黃、綠與紅色和諧地、簡單地與柔和地



▲高更 黃色基督 1889年 油畫 92x73公分 Albricht 藝廊 美國水牛城

表達的景色，以及藍天與淡淡雲彩之背景前，聳立著一座褐色的十字架，它不論在長度與寬度都幾乎擴展到整幅圖畫。釘在十字架上的長長伸展的黃色肢體耶穌基督。狹長的身體連同瘦長的手臂有如羅馬教會時期「聖像」(icon) 的畫風。三位著布列塔尼小帽與服飾的婦女跪在基督腳前。她們臉部表情與平和的身軀和後面的景色相調合著。從而更突顯出不自然的黃綠色基督。另外，垂直與水平方向伸展的硬

冷十字架，以及削瘦的基督身體，都和以柔和輪廓勾繪的風景，以及圓融的婦女表達相對照。此三位婦人與基督的臉反映著「孤獨的人在祇呈現柔靜的世界中之最大痛苦」(50)。

在此圖中的影子也被還原了。筆觸已較寬大。而圖畫一方面透過原始的風格，即簡單化與抽象化，另一方面透過象徵主義與神祕主義，深刻地以兩極端的狀態被表達出來。高更所表達的基督軀體比羅馬



▲阿凡橋近郊Tremalo 教堂內之十六世紀基督木雕像

教會式的聖像還要極端；基督像因枯黃與削瘦而如死屍一般。這裡的問題是，是否高更想要諷刺地表達農婦迷信的神祕主義。這個意涵或可透過圖中間一日常生活的景象來證明，因為這裡有三個人絲毫不受前景舞台之故事所影響。

二、自畫像與基督 (Auto-portrait au Christ) 1889年，38x46公分，私人收藏，巴黎

在左方的「黃色基督」，以及



▲自畫像與基督 1889年 油畫 38x46公分 私人收藏 巴黎

右方一黑銀幕上的一個褐色面具前，高更之臉五分之三朝前，表以深色點塊與陰影，且上半身穿著綠衣衫與藍色套頭毛衣。

和過去「悲慘世界」圖畫之背景為一處女的、童稚的，而指的是藝術家之純真的對立，今在背景的是釘在十字架上痛苦的基督。也和過去之短髮不同，今高更有較長而微捲的頭髮。由於深暗的顏色，故在其臉上不再有「澎湃的熱血」，在眼睛四周也沒有「熾紅色調」。但臉如過去呈菱角地表達。基督的

頭部又不像「黃色基督」一樣向左，而是向右地與高更的頭部位置平行。高更或許不再想像悲慘的法爾珍一樣表達自己，而欲將自己和受難的基督相比？

仔細構造的圖像連同顏色點塊又以小筆觸塗繪，就畫風而言此圖和「黃色基督」呈現著對立。這顯示著，高更愈來愈不將其創作限制於一固定的風格上。他漸漸放棄「綜合主義之思辯傾向，以便要求純粹圖畫之穩定性質」(51)。他似不再滿足於過去的作品，而決定離開布

列塔尼，到另一個文化圈去開發一新的藝術風格。

總結

在上面針對高更的藝術理論六件藝術作品被描寫之後，我們可同意奧瑞斯 (Auries) 在一篇文章裡所認為的：高更停留在阿凡橋這段期間關於藝術與其作品的理念具有「意識型態的」、「象徵的」、「綜合的」、「主觀的」與「裝飾的」特

色(52)。當然這些特色是高更努力的結果，他努力於克服依賴感覺與自然科學（光之理論）的新印象主義，努力於避開不可忍受的社會，到一原始的環境中去收集一些新的印象。根本上高更想要努力解脫受到文明影響的社會生活，而其中新印象主義即受到自然科學的影響。但最後連曾保留古風的布列塔尼也不能滿足高更對此解脫的要求。所以他又前往更原始的大溪地。

除了上面所述高更一般的藝術發展特色之外，他在避開與克服新印象主義的同時，確實在畫風上有如下的進展，這也可作為高更在阿凡橋期間藝術歷程的一總結：

- (1) 從仔細性到抽象的簡單性。
- (2) 從靜物與風景的表達到民俗與宗教為主題。
- (3) 從圖畫的到線性的表達方式。
- (4) 從較小到較大的筆觸。
- (5) 從混合的到明確分開的色彩。
- (6) 從密集的到被大幅度還原的影子。

但最後的問題是，高更是否在阿凡橋已經如其畫風完全實現其藝術理念了？值得再探討的問題是，高更晚期在大溪地如何面對這些理念與畫風的？不論這兩期間高更的藝術作品有何轉變，或許一個原始圖畫的理念，而它在喚起人們對文明社會批評的印象，並且它不祇由感覺，更需由心靈始可實現，或許這個理念對於高更而言仍保持不變吧！

註

(1) Georges Boudaille : Gauguin, Koeln 1978/80, P.46.

(2) Lee van Dowski : Die Wahrheit ueber Gauguin, Damstadt 1973, PP.86f.
 (3) 同(1), PP.56f.
 (4) John Rewald : Die Geschichte des Impressionismus, Koeln 1965, P.12.「年輕風格」即通稱之「新藝術」。
 (5) 同(1), P.125.
 (6) John Rewald : Von Van Gogh bis Gauguin Die Geschichte des Nachimpressionismus, Koeln 1987, P.325.
 (7) 同(1), PP.55f.
 (8) Richard Hamann : Der Impressionismus in Leben und Kunst, Marburg 1923, P.16.
 (9) 同(8), P.16.
 (10) 同(8), P.18.
 (11) 同(8), P.18.
 (12) 同(8), PP.22,24.
 (13) 同(8), P.21.
 (14) 同(8), P.21.
 (15) 同(8), P.22.
 (16) 同(8), P.24.
 (17) 同(8), P.26.
 (18) 同(8), P.24.
 (19) 同(6), 1965, PP.276f.
 (20) 同(6), 1965, P.304.
 (21) 同(6), 1965, P.315.
 (22) 同(1), P.58.
 (23) 同(1), P.61.
 (24) 同(4), 1987, P.105.
 (25) 同(4), 1987, P.105; Georges Boudaille, PP.61, 63.
 (26) 同(1), P.62.
 (27) 同(1), PP.62f.
 (28) 同(1), PP.63f.; John Rewald, 1965, P.318.
 (29) 同(4), 1987, PP.105f.; Sylvie Gache-Patin, in Meisterwerke der Impressionisten im Jeu de Paume, London 1984, P.38.
 (30) 同(2), P.88; Georges Boudaille, P.66; John Rewald, 1987, P.106.

(31) 同(1), PP.77f.
 (32) 同(4), 1987, PP.108f.
 (33) 同(4), 1987, P.110.
 (34) 同(2), PP.110ff.
 (35) 同(1), P.73.
 (36) 同(4), 1987, P.115.
 (37) 同(4), John Rewald, 1965, P.327.
 (38) 同(4), 1987, P.111.
 (39) 同(4), 1987, P.111.
 (40) 同(4), 1987, P.117.
 (41) 同(4), 1987, P.118.
 (42) 同(4), 1987, P.113.
 (43) 同(4), 1987, P.111.
 (44) 同(4), 1987, P.160.
 (45) 同(4), 1987, P.170.
 (46) 同(1), P.109.
 (47) 同(4), 1987, P.201.
 (48) 同(4), 1987, PP.208f.
 (49) 同(4), 1987, P.172.
 (50) 同(1), P.111.
 (51) 同(4), 1987, P.212.
 (52) 同(4), 1987, PP.323f.; Georges Boudaille, PP.135ff