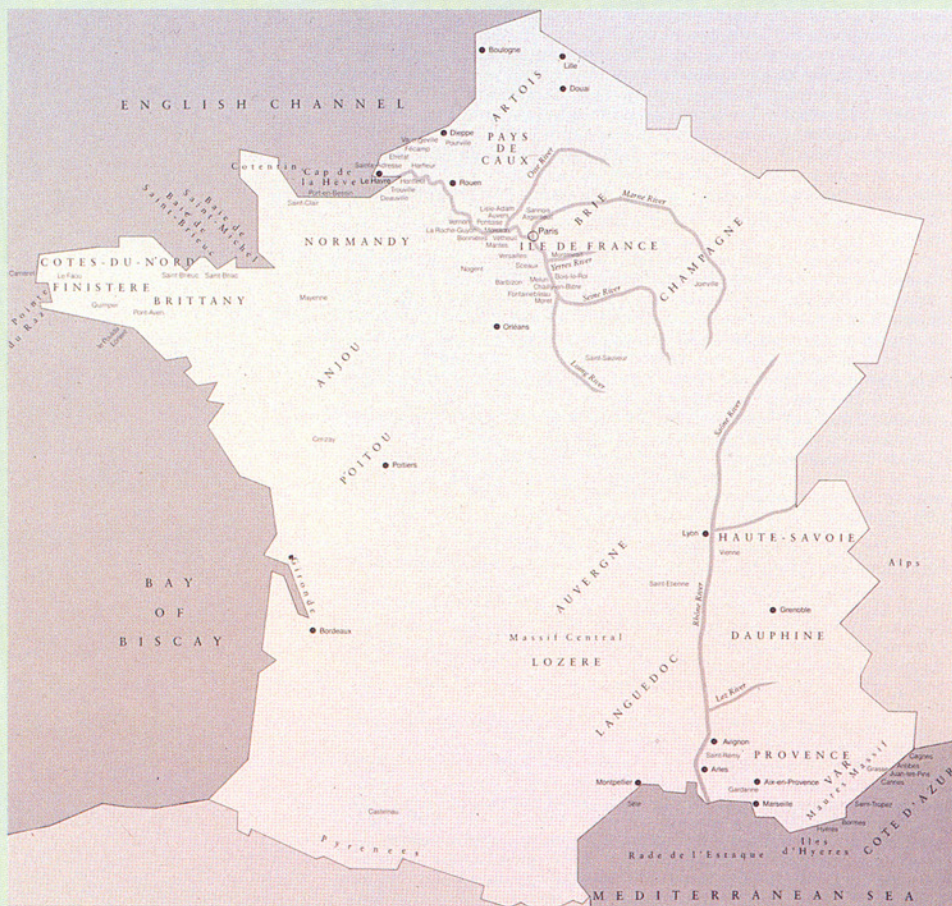


現代繪畫欣賞

第三篇 後期印象主義

(Post-Impressionism 1885 - 1905) (上篇)

陳沁楨 (本文作者為美國密西根大學藝術碩士)



■ 印象主義的矛盾與危機

1886 年，在印象主義最後一

屆畫展中，寶加 (Hilaire-Germain-Edgar Degas，編者按：另見《美育》雙月刊，第 14 期) 展出了十幅精湛的粉彩作品，均是

以女人在浴室、閨房中沐浴梳洗為題材，雖引來了不少爭議與矚目，但在畫展中搶盡風頭，最具震撼性的作品，則是畫壇新銳秀拉 (



圖1 秀拉 《大遮特島星期日的下午》 1884-6 205×281.7cm

Georges Seurat, 1859 - 91) 的七呎高十呎寬之《大遮特島星期日下午》(Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1884 - 6, 簡稱《大遮特島》，(圖1)一作。

印象主義發展至1880年代中期，開始明顯的面臨來自理論上的質疑與壓力，連印象主義的主要成員，也在1880年之前就開始對他們原初的理念產生信念上的動搖。如雷諾瓦這時已不再到戶外寫生，他在1880年代初期，旅遊義大利參見了文藝復興大師們的作品之後

，即開始嚮往紮實的造形結構。莫內（編者注：Claude Monet, 1840 - 1926）名氣漸大，雖然才剛步入作品的成熟巔峯，但他已離開巴黎，搬到紀文妮(Giverny)的蓮花池塘宅邸，在社交上顯出孤守於他一己的世界。而一向勇於雅納新知，肯折衷風格的印象主義長老畢沙羅（編者注：Camille Pissarro, 1830 - 1903），在1884年之際，更是受了秀拉理念的影響，作品一夕之間變成點描風格。大抵來說，「寫生」在這時，已經不再是當時前衛畫家的首要課題了。

寫生，必須在特定短暫的時間內完成，因此尺寸上偏小，畫面即就章的草率毛病往往連帶出現，加上僅著意於視覺表象的客觀描繪，大大的侷限了「知性」(intellect)，「想像」及「感情」的表現餘地。本來描繪日常生活瑣事是早期印象主義所標榜的，到此之際，卻變成拖累自己的主要弊端。雷諾瓦曾經表示過：印象主義給他的好處是讓他可以自由自在的畫花即是畫花，而無需賦予花任何意義，或將之構築於偉大的故事裡。所幸他不是生於路易十五時期的御用畫家。但

曾幾何時，畫家又重新要求藝術必須涵寓更深一層的意義。為了更能掌握十五分鐘的「瞬間感」（莫內每次戶外寫生，因光線的變化，祇以十五分鐘為一單元），而犧牲了傳統藝術中所追求的不朽的恆常感，這都無疑地為印象主義劃下了其「有限性」之窄路。

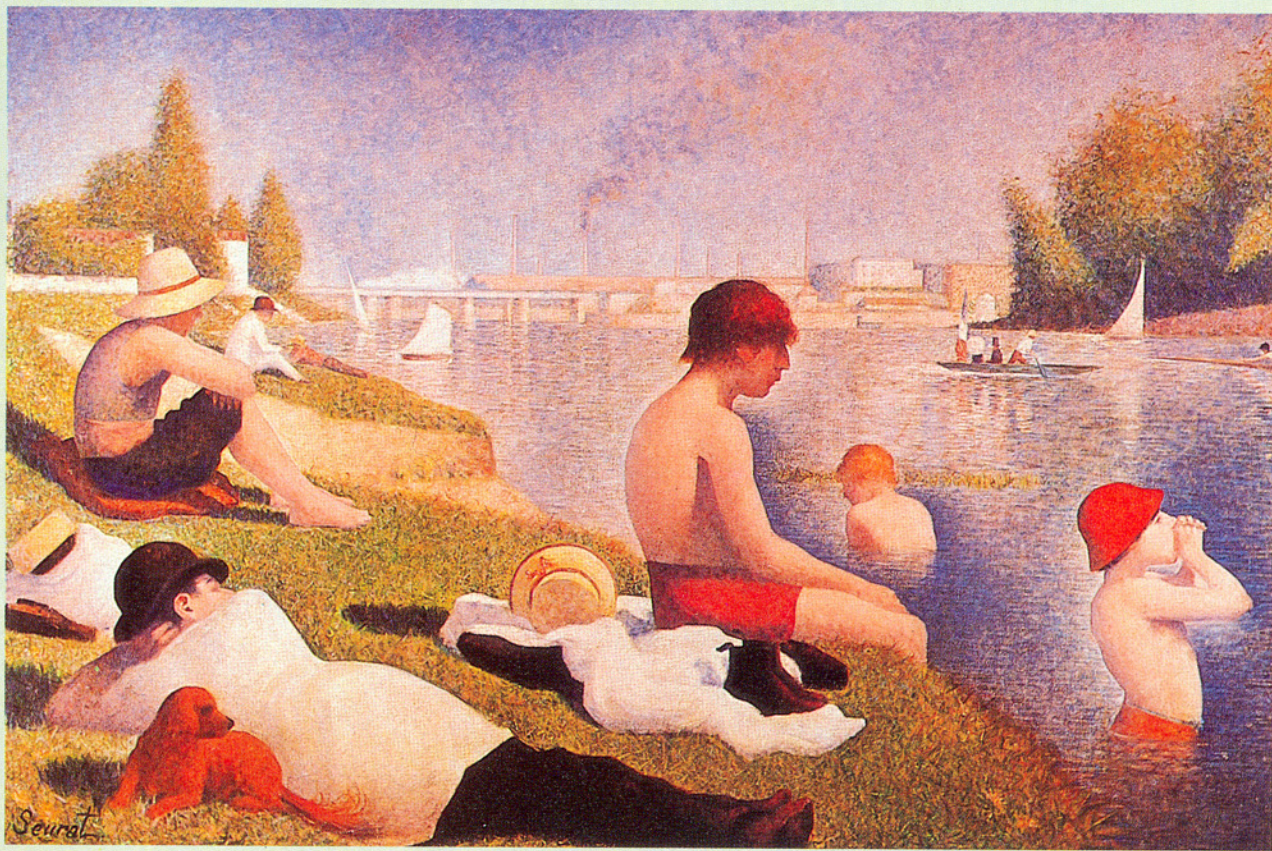
嚴格來說，印象派主義中一再強調的「視覺客觀性」，也成為一個不夠嚴謹，而有待商榷的矛盾理念。雷諾瓦、莫內所謂的「客觀印象」，到後來往往成為一己主觀的「雷諾瓦印象」和「莫內印象」，或可說各有各的印象！

■ 後期印象主義 (Post-Impressionism)

沿用迄今之「後期印象主義」(Post-Impressionism)一詞，直到1910年才出自英國藝評家羅傑弗萊(Roger Fry)口中，整整遲了四分之一世紀。當時後期印象主義的四大家——梵谷、秀拉、高更、塞尚已經相繼作古了，反倒是印象主義的大師們：寶加、莫內、雷諾瓦都還在世，享其晚年盛譽。後期印象主義的成員，並不像印象主義的成員彼此有團體的共識，除了沒有

統一的理念或風格外，更沒有一起寫生，推出聯展的團體活動。但相同的是，他們都針對傳統印象主義作了不同層面的批判，都立意於棄絕視覺感官消極被動性的詮釋，重新為了繪畫注入了「知性的」及「直覺性」的理念。質言之，後期印象主義並不完全是印象主義的反動，倒像是為印象主義把脈，各自對其下藥帖治病。塞尚的名言是他「要將印象主義改變成和藝術館大師們的作品一樣堅固和永恆。」（註1）而他和高更、秀拉三人，也或多或少都參加過從1874至1886年之間共八次的印象主義畫展。

圖2 秀拉 《亞森尼瑞的沐浴者》 1883-4201×300cm



■左基・秀拉 (George Seurat, 1859 - 91) 與「新印象主義」、「分光主義」、「點描主義」

「新印象主義」(Neo-Impressionism)，一字掀起於1884那年的獨立藝術家聯盟畫展中，秀拉展出了《亞森尼瑞的沐浴者》(Bathers at Asnières) (圖2) 及兩年後最後一屆印象主義畫展中出現秀拉、席涅克(編者注：Paul Signac, 1863 - 1935)、畢沙羅風格一致的作品，始有「分光主義」(Divisionism)及「點描主義」(pointillism)名詞的出現，這些皆是指秀拉及其理論。

秀拉曾受過巴黎藝術學校(Ecole des Beaux-Arts)的科班訓練，在學校學的是畫石膏像及安格爾一派的素描，為傳統古典希臘雕刻的信徒。除了熟諳安格爾(編者注：Jean-August Dominique Ingres, 1780 - 1867)之外，對普桑(編者注：Nicolas Poussin, 1593 - 1665)及畢也洛・德拉・法蘭契斯(Piero della Francesca) (註2) 更是頂禮尊崇。他同時精研林布蘭特、米勒、霍爾班等人的素描，並從學院派大師夏晚(Puvis de Chavannes)處學到壁畫的法則。在汲取大師的傳統骨法精髓之餘，秀拉老早即受到謝夫勒爾(Chevreul)的色彩物理學(初版於1839年)，及當時一些科學家，如查理士・亨利(Charles Henry)，及汝德(O.N. Rood)等人對視覺現象所研究之論文所影響。堪稱為科學新生代之典型畫家。誠然，印

象主義對明亮色彩之使用及光線的表現也緣於色彩學的問世，但秀拉更進一步地將其科學系統化起來。從「新印象主義」到後來較肯切的稱呼：「分光主義」，也稱「視覺混合」(Optical Mixture)，或俗稱「點描主義」(雖然秀拉拒絕如此過於簡單、樣版化的名稱)，都是指在畫面上佈滿原色的小點筆觸，在特定距離觀賞時，可以在視覺上產生中間色的混合，這種中間色比在調色板上混合的效果更亮麗。他並進一步闡釋(1)物體固有色(local color)，(2)光源之色彩(color of light)及(3)暗影的色彩反映(color of reflection)之間的關係。從《大遮特島》或《亞森尼瑞的沐浴者》來看：黃綠色的草地色彩來自藍色的天空及鄰近物體色彩的反映，所以草地暗影往往帶有紅紫色；或橘紅色衣服的暗影則顯出青綠色調等，依此類推。

這兩張作品同時顯現出秀拉得

自古典作品嚴謹有秩序的構圖法則。雖然秀拉在題材的選擇上仍遵照印象主義的傳統——風景及一般公眾娛樂情景，並且和莫內、雷諾瓦一樣，也充滿了對陽光的頌讚，但有別於印象主義汲汲於捕捉客體光彩閃爍未定的瞬間一刻，秀拉的畫面看起來平衡而穩定。而且客體輪廓顯得清晰分明；在線條及空間層次，垂直與水平的關係放符合黃金比例(Golden Section)的幾何性關係。《大遮特島》使人直接聯想到夏晚早於一兩年完成，並在沙龍展出的《牧歌》(Pastoral, 1882) (圖3)；後者的神話題材，和秀拉的中產階級於塞納河畔的悠閒景象，同樣表現出一種永恆的普遍性。但秀拉的野心並不僅止於當一個夏晚的「現代版」，他作畫的「工程」浩大又緩慢，通常是先完成許多小幅寫生素描稿，從黑白到彩色，然後才在畫室中根據素描轉移到大型畫布。花了兩年完成的《大遮





圖4 秀拉 《一對男女·大遮特島畫稿》1884-85 29×23cm

特島》，留下至少二十件的素描稿（圖4），以及四十件彩色速寫，我們可以在這裡了解到他對每一位人物及一花一木、造形、調子，都反覆縝密的分析研究過。另外頗值一提的是，在這兩件作品中，秀拉重拾了十四世紀繪畫藝術中強調的線性透視法則（linear perspective），有著脈絡分明，漸行漸遠的景深。大衛、庫爾貝、馬內、莫內等人都一徑想從傳統透視法則的窠臼

中爬出來，秀拉在空間表現上似乎倒走了一大步，但他卻毫無避諱的利用了它。藝術史家喜歡拿秀拉和十五世紀的法蘭契斯可的作品一比照（圖5），尤其在人物造形上，這些巴黎的尋常百姓竟然像法蘭契斯可的濕壁畫人物一樣，帶著神秘及超然的氣質，他們共同特色正在於都喜好數學性的秩序美。（註3）

在後期印象主義四大家裡面，



圖5 法蘭契斯可 《聖十字架之見證》（局部） c.1460.

秀拉算是名氣較小，地位上偏孤立的一位，但他與二十世紀幾何性抽象藝術（Geometric Abstraction）——從布拉克（Braque）到蒙德里安，乃至史蒂拉（Stella）一系列的硬邊（hard-edge）結構藝術，在精神上卻是最為接近。而且最奇妙的是，秀拉同時也影響了二十世紀超現實主義的基里訶（Chirico）及馬格利特（Magritte）畫中的詭異氣氛。如此一位最科學及客觀的畫家，作品卻同時充滿他自己無法付諸文字理論的神秘與詩意。秀拉只活了三十二歲，晚期的作品《馬戲班》（The Circus, 1891）（圖6），和《沐浴者》、《大遮特島》的靜態素描不同之處，是他開始探討曲線的動勢（Movement），而且畫面的圓點筆觸也放大到不能在特定距離產生中間色的混合。換句話說，這些圓點顯出它本身如嵌鑲畫般的平面裝飾效果，這顯然意味著秀拉對線條及色彩純粹性的關注，也預期了後來的野獸主義（Fauves）和立

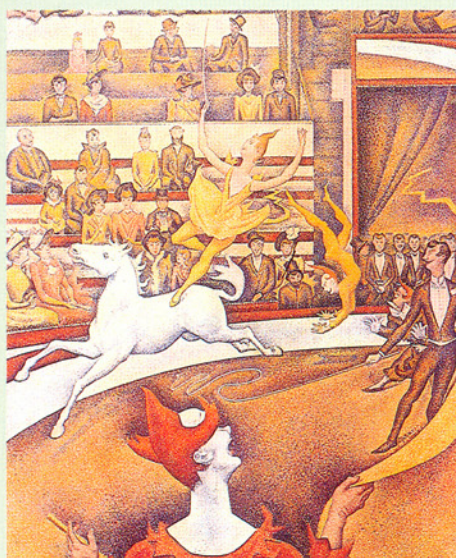


圖6 秀拉 《馬戲班》 1891 185×152.5cm

體主義的取向。

■ 保羅·席涅克 (Paul Signac, 1863 - 1935)

小秀拉四歲的席涅克是秀拉的同好兼門徒，秀拉的早逝，使他躍身為秀拉與分光主義的代言人，他以點描的技法，作了許多表現工業景觀的風景畫及色彩鮮麗的海景作品（圖7）。席涅克的重要性在於

其為從印象主義銜接到馬蒂斯之野獸主義的橋樑地位。他的作品及秀拉後來的跟隨者，在造形上則傾向裝飾味道，可謂做其「形」而失其「神」。印象主義也有同出一轍的命運，從百年前新銳粗獷的前衛藝術，變成今日俗麗甜美藝術的代名詞。

■ 保羅·塞尚 (Paul Cézanne, 1839 - 1906)

圖7 席涅克 《馬賽港口》 1911 125×135 cm



塞尚是屬於大器晚成型的畫家，他五十六歲時（1895）才開第一次個展，亦即在他去世前的最後十年，他的重要性才開始逐漸被肯定。他對現代藝術的影響深遠複雜，為對二十世紀繪畫最具影響的十九世紀畫家，無數研究他的現論著述，迄今形成了一門蔚為可觀的「塞尚學」。

塞尚生於法國南梢近地中海的艾斯安普文斯（Aix-en-Provence），亦逝於該地，他來自富有的商人及銀行家庭，早年學法律，家人反對他作畫，但他不似高更或莫內須靠鬻畫維生，後來贏得家人的支持後，則心無旁騖的專心作畫。晚年則過著幾近隱居的生活，愈增其神秘性。

塞尚於1861年來到巴黎，但他個性內向拘謹而且不善言辭，大概來自南方人的氣質和巴黎大都會的酒館（Café）氣氛（按：巴黎藝術家聚集暢談之場所）格格不入，於1870年回到故鄉定居，此後則祇間歇性的造訪巴黎。

塞尚對他的作品從未標示日期，因此後人研究他的作品只能依其風格來斷定大約時期。他在1860年代的作品（圖8）就像許多年輕的畫家一般，顯示出一段困頓的嘗試摸索，帶著強烈巴洛克浪漫主義風格，尤其是來自德洛克拉瓦（Delacroix）的影響：用色濁暗，喜好厚塗法，在內容上則多以神話題材，兼帶情慾夢幻及暴力之怪異趣味之作，令人難以想像他後來成熟時期作品中居然充滿邏輯理性的控制。在巴黎時期，塞尚認識了印象主義的藝術圈，最重要的是他結

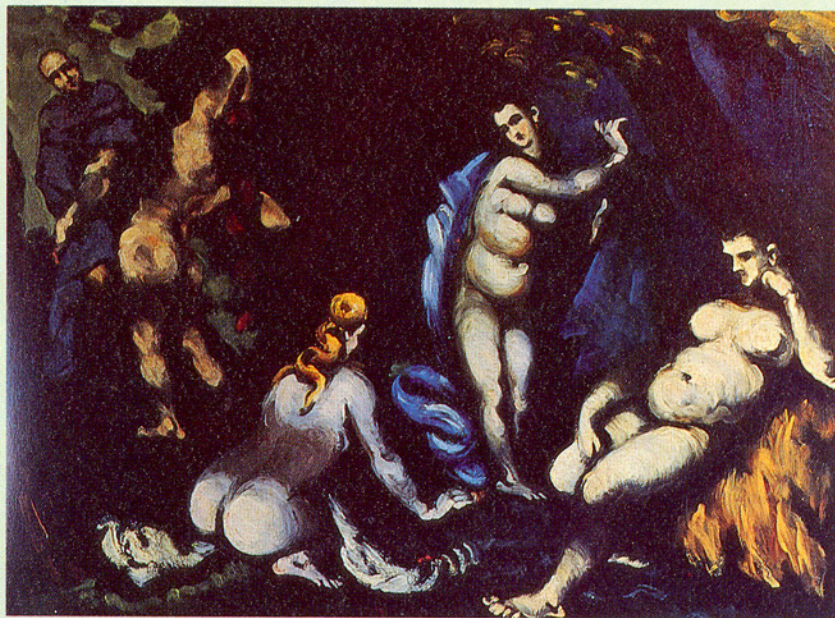


圖8 塞尚 《安東尼的誘惑》

圖9 塞尚 《現代奧琳比雅》 c.1873-4 46×55.5cm

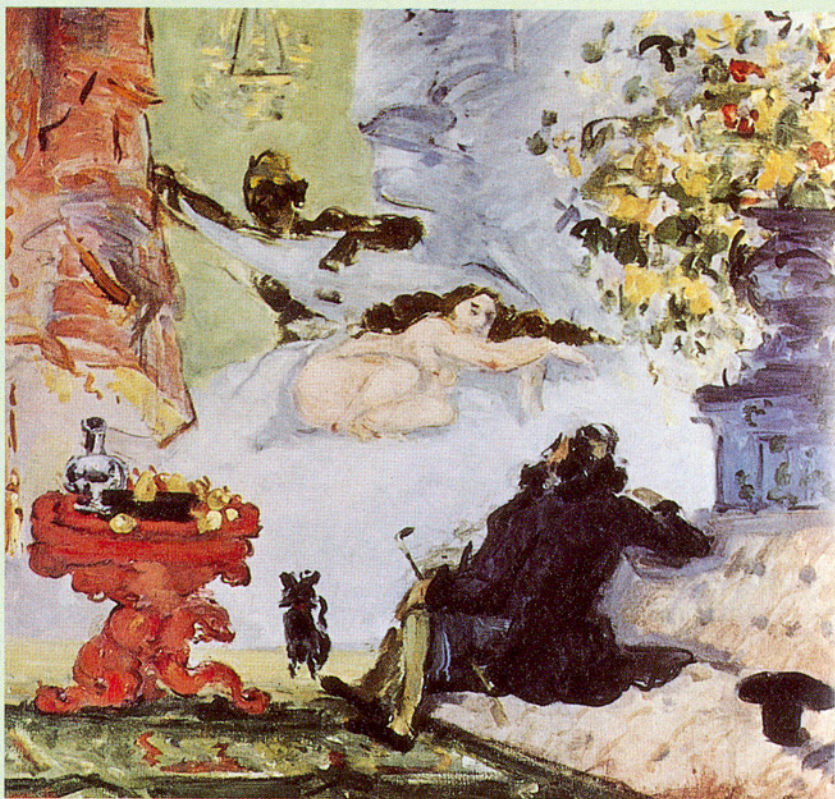




圖10 塞尚 《聖維托山》
1898-1900

識了印象主義的長老畢沙羅，印象主義的成員對塞尚並不太熱衷，但畢沙羅對他一向識才，常為他辯護。與畢沙羅這樣擅於分析的理論家為友，勝於去坐酒館，截取零星的訊息。塞尚跟隨他多年，從他那裡學會了分析自然及使用明亮的色彩。1874年的作品《現代奧琳比雅》(Modern Olympia, c. 1873-4) (圖9)，在用色上已經趨於明亮，雖然看起來仍然屬浪漫風格。這是一幅對馬內含意不明的恭維之作，它畫了一女奴隸，正為一肥胖蹲著的女者解衣，一旁畫上一位酷似塞尚本人的紳士，正興味地瞧著。

印象主義一向在道德上頗為肅淨，這張出現在印象主義第一次畫展中的作品，在這方面顯得作風乖張。慢慢地，塞尚意識到印象主義的極限和本身的矛盾性；他雖然也和印象主義一樣強調寫生，師事自然，但只一味描繪光線及其變化效果的印象主義，就像一個單純的視覺記錄謄本，無法滿足他。為了「將印象主義改變成和藝術館大師們的作品一樣堅固和永恆」(塞尚語)，他將印象主義的理念組織成一個堅實的美學系統。和秀拉一樣，他也採取苦心緩慢的作畫過程，有如擺棋譜一樣，往往經過反復斟酌的沉

思長考，一筆一劃堆築起來。這也說明了塞尚很早即產生了對靜物畫的偏好；蘋果、杯盤，及一些不易腐壞的靜物，可以長期堆放在畫室，甚至可以塑膠臘菓來取代。雖然他的作品依舊有不同的主題(Motif)——蘋果、聖維托山(圖10)，或玩牌(圖11)等，但他基本的興趣則在於畫面的結構及空間的關係。他常將「了解」(realize)掛在口頭，經由這種「了解」的態度，他將客體分析，還原成三個最基本的原型：球體(sphere)、圓柱(cylindr)、圓椎(cone)。一方面為了營造出堅實的形體，

另一方面來自他個人對圖形設計的感應安排，塞尚的作品，尤其是靜物作，往往出現不自然、笨拙的變形。如《水果盤、玻璃杯及蘋果》（Fruit bowl, glass and apples, 1879-82）一作（圖12），在這裡我們看到桌面明顯的上揚浮起，而其他部份如水果盤透視關係也不正確。但透過這樣一張平凡的靜物素材，就和其他塞尚的靜物作品一樣，它表現出一股厚重及嚴肅莊重的感覺，彷彿一首巴哈朗朗宏亮的合唱聖詩。如仔細分析其佈局結構，則可發現：除了水果盤及杯子之外，所有的形體不外乎以球形和長方形互相環扣著，用來增強其重量感



圖11 塞尚 《玩牌者》 c.1890-95 47.5×57 cm

圖12 塞尚
《水果盤、玻璃杯及蘋果》
1879-82 45.7×54.6cm

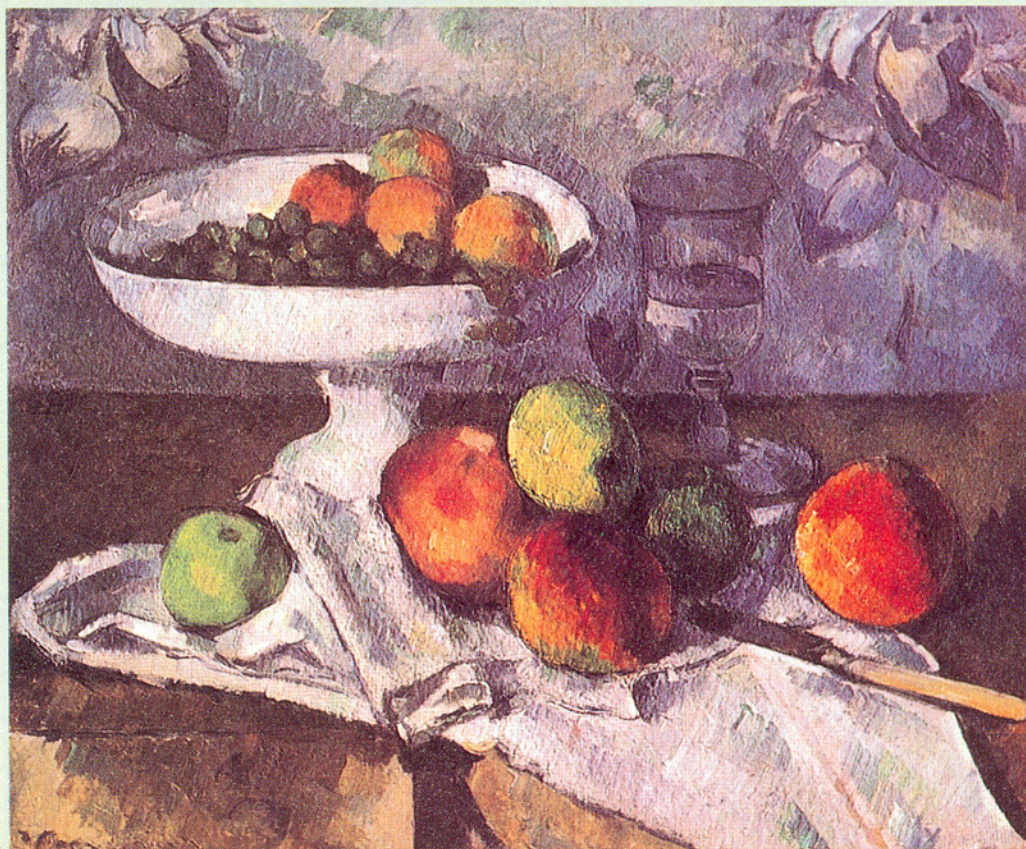




圖13 塞尚 《萊斯塔屈之灣》，1886

及塊面感。畫面上每一角落細部都經過考量，為了使所有的曲線能互相呼應產生節奏般的氣勢，塞尚將水果盤及杯子的橢圓形部份加圓來呼應其結構。而在筆觸的走勢上，則不求順於輪廓線，一律採用從右往左的平行斜線筆法，形成整個畫面的一貫氣勢。

色彩的調子，即「色調」(Tonal Values)，更是討論塞尚最

重要的一點。他強調「準確」的色彩，曾告訴波那(Emile Bernard)：「當色彩達到它本身的飽合點時，形體就顯得充足。」又說：「素描及塑造形體的訣竅，乃在於色彩的對比及其關係。」顯然色彩不止用來記錄光線的視覺經驗，更能拿來表達三度空間，它兼具了「表現」及「結構」的雙重作用。基本上，塞尚認為傳統繪畫中黑色的輪廓

線是不應該存在的，尤其在陽光下，輪廓線應是物體兩個平面的交接面，為具有不同色彩的塊面。循此，經由微妙的色彩及調子的分析過程，塞尚以準確的小塊面慢慢的砌出素描中的形體。

這種精麗飽和的色彩和對畫面建築式結構的雙重要求，可在他的風景作品《萊斯塔屈之灣》(The Bay from L'Estaque) (圖13)



圖14 塞尚 《聖維托山》 1904-6 65×97.8 cm

見其一斑。為了表達出空間的距離感，而純粹以色彩來取代傳統的線性透視顯得更不容易，在這張圖中，我們看不到傳統兩線交叉於水平面一點的線性透視，只見畫面由四塊平行色帶構成：前景、水灣、遠山及天空。而塞尚利用了寒色暖色的微妙前進及後退作用，造成不同層次的空間與距離。

1890年之後，塞尚的筆觸逐漸變成寬大，輪廓形體也逐漸若隱若現起來，色彩改成薄塗而且重疊，一塊塊零碎的色彩似乎不屬形體的一部份。作品《聖維托山》（Mont Sainte-Victoire, 1904-6）

（圖14），即是一張美妙而收放自如的作品，每一筆觸好似眾多交響樂團之中的樂器，既獨立又混合無間。一如莫內及雷諾瓦的晚年，塞尚晚年作品也出現較多鮮明的暖色調，在風格上更傾向主觀及抒情。

塞尚將客體分析為球體、圓柱、圓錐的觀念，直接孕育了二十世紀的抽象立體主義，而色彩同時代表著「結構」及「表現」的觀念，更深深地影響了馬蒂斯，他晚年的作品似乎也漸趨抽象，但塞尚始終未曾真正放棄具象風格，他和秀拉一樣，堅信藝術來自對自然的直接

觀察。球體、圓柱、圓錐並非終端作品，而是一個將自然去蕪存菁的抽象思維過程。就像他一再所說的，要「從自然中再重走普桑一趟。」（註4）這種仿倣自然的精神，使他成為一個不折不扣的自然主義者。

註釋

註1：“Make of Impressionism something solid like the art of the Museum.”

註2：Piero della Francesca(1410/20-92)，濕壁畫家，近來被重估為十五世紀最重要的畫家。主要在於其作品結構蘊藏數學性秩序的完美，精於線性透視。其淡雅的色彩，透出一股肅穆永恆的氣氛。

註4：“to redo Poussin after nature.”

●參考書目：

1. Russell Ash, *The Impressionist and their Art*
2. Hugh Honour & John Fleming, *The Visual Arts: A History*
3. David Britt, *Impressionism to Post-Modernism*
4. H.H. Arnason, *History of Modern Art*
5. H.W. Janson, *History of Art*
6. *Dictionary of Art & Artists*, The Penquin Book.
7. *Larousse Encyclopedia of Modern Art*
8. Diane Kelder, *French Impressionists & their century*