



# 現代繪畫欣賞

## 第三章 後期印象主義 (中篇) (Post-Impressionism, 1885-1905)

陳沁楨 (本文作者為美國密西根大學藝術碩士)

### ■ 從「物質的」到「精神的」 轉變

十九世紀末葉的繪畫，不僅表現於色彩及造形實質的探討，更是朝向新的題材新的內涵的追求。庫爾貝 (Courbet) 曾說過：「繪畫，在本質上乃是將生理視覺轉變成物質化有形的語言。因此，『抽象』及『不可見的』均不屬於繪畫的領域。」這種排斥心靈想像空間的主流，一路延伸到印象主義。塞尚、秀拉及其「新印象主義」(Neo-Impressionism) 皆是客觀性的朝向平凡、中庸世界的描寫。如果說印象主義為自然寫實主義的完型階段，爰而有秀拉的徹底科學性的美學理論，則解釋了同一時期的其他藝術家為了從這個理念踰越出來，無可避免的走入了幻想的感性領域，及個人內省的表現風格。

這種新主題新內容，在精神上雖然承續了十九世紀初安格爾、德洛瓦拉德等人的浪漫主義，但不再囿限於古代神話、歷史、莎士比亞等學院式的老套，而是像高更的布列塔尼 (Brittany) 的蓬達望 (

Pont-Auen) 之旅、南海大溪地的自我放逐，毋寧說是對十九世紀工業文明生活的批判。或如魯東 (Redon)，牟候 (Moreau) 諸人帶救強烈象徵主義文學的經驗。

### ■ 象徵主義 (Symbolism) 和 綜合主義 (Synthetism)

象徵主義一般而言，是指神聖的及精神的表徵，比如以羔羊代表基督。狹義方面是指肇始於十九世紀末的法國文學運動，而擴散蔓延到其他藝術如音樂、繪畫等領域。在文學方面可遠溯自浪漫主義詩人波特萊爾及藍波 (Rimbaud)，1886 年詩人尚·莫里埃 (Moréas) 在巴黎發表了文學的《象徵主義宣言》，其中表示了摒棄左拉一派作家的自然寫實手法，從而主張表現「官能的」、「感性的」的藝術形式。

晚至 1960 年代之前，象徵主義在美術史的地位十分不彰顯，向來都祇以高更在 1888 年與波那 (Emile Bernard) 在蓬達望所創的「綜合主義」(Synthetism) 為主

脈，輔以夏畹 (Chavannes)、牟候 (Moreau) 和魯東 (Redon) 為支節簡要的交待了事；晚近的藝術史家並不滿意僅以法國象徵主義為代表，尤其近來德國表現主義的重估與復甦，藝術史家及收藏畫商往藝術史掘探死角，使象徵主義和同一時期的「新藝術」(Art Nouveau) 舊案重翻，逐漸變成一支愈演愈龐大的系統。藝術史原來並非一成不變的，而是帶有相當的流動性的。類似的情況一如 1950 年代的美國抽象表現主義的興起，使馬內晚年作品被重估，甚至追認泰納 (Turner) 為其祖師，(註 1) 象徵主義逐漸從一個次流的地位，晉昇為現代藝術與印象主義並駕其驅的另一線主要傳統。

高更所謂的「綜合主義」，指的是造形和色彩與主題、意念的綜合。他曾勸他的朋友不要一味抄襲自然，他認為藝術是從自然中幻化出來的抽象世界。這個觀念導致他認為色彩並不止於客觀的描寫，而是帶有表達感情的恣意性。

### ■ 保羅·高更 (Paul Gauguin 1848-1903)



他是後期印象主義四大家之一，是象徵主義運動中最具影響力的主導人。雖然得到象徵詩人梅拉美（Mallarmé）等人的支持，但其創作基本上除了排斥文學內涵及牟候、夏畹的新學院派（雖然他深深崇拜夏畹），同時拒絕了印象主義的自然寫實及中產階級的價值觀。為了追求不受工業文明污染的淨土，他是第一個棄絕並逃離歐洲的畫家；畫家在原始文化中尋求創作的靈感，在今天是一件稀鬆平常的事，但在當時則是一個相當前進的理念及前所未有的創舉。如果說學院派的畫家所迎合的是上流社會的權貴，而印象主義普遍代表了中產階級的社會，則高更所關注的則是純樸的初民世界，在這裡他找到了最原始的力、美與感情。和梵谷一樣，他的一生是繪畫史上最戲劇性的一章，其生平可為畫家反世俗、反教化、反傳統成規，特立獨行的形象作最好的註腳。

高更早年曾在商船上工作，後來加入法國海軍。1871年後過著成家立業的平凡生活，並在巴黎成為一位頗成功的證券經紀人，而產生了對現代繪畫及收藏的興趣，一度還擁有塞尚的《水菓盤、玻璃杯及蘋果》一作，而成為一名「星期日畫家」。作品最早入選1876年的沙龍展，並結識印象主義的畫家圈子，尤其受到畢沙羅的啟蒙教導與鼓勵，兩度參加了印象主義聯展。1883年，三十六歲的高更毅然辭去了銀行的工作，決定成為全職畫家，這個重大的決定導致兩年後家庭及婚姻的破碎，而他始終堅持

這條不歸路，成為一名顛沛貧窮的繪畫苦行僧。他很快便了解到印象主義不能包容他熱烈的心性氣質。1886年，最後一次印象主義聯展結束後，他決定離開巴黎，和一群年輕的畫家，包括年輕的波那來到法國西部最封閉的地區—布利塔尼保守純樸的蓬達望村落，一齊作畫，並和村人共同生活。在蓬達望共同創作，發表了「綜合主義」，也稱作「景泰藍主義」（Cloison-

nism），指其以深色簡約的輪廓線條，及所界定的平塗色塊形成的畫面。波那後來與高更感情決裂（按：高更向來有無法維持長期友誼的毛病），波那堅稱自己為第一位畫出「綜合主義」的人，但顯然比起那後來較無創意的裝飾味作品，高更應該是真正提供理論基礎的人。他後來在1888年第二度回到布利塔尼完成了最早代表象徵主義的經典之作《黃色的基督》（Yellow

圖1 高更，《黃色的基督》，1889，73×92 cm

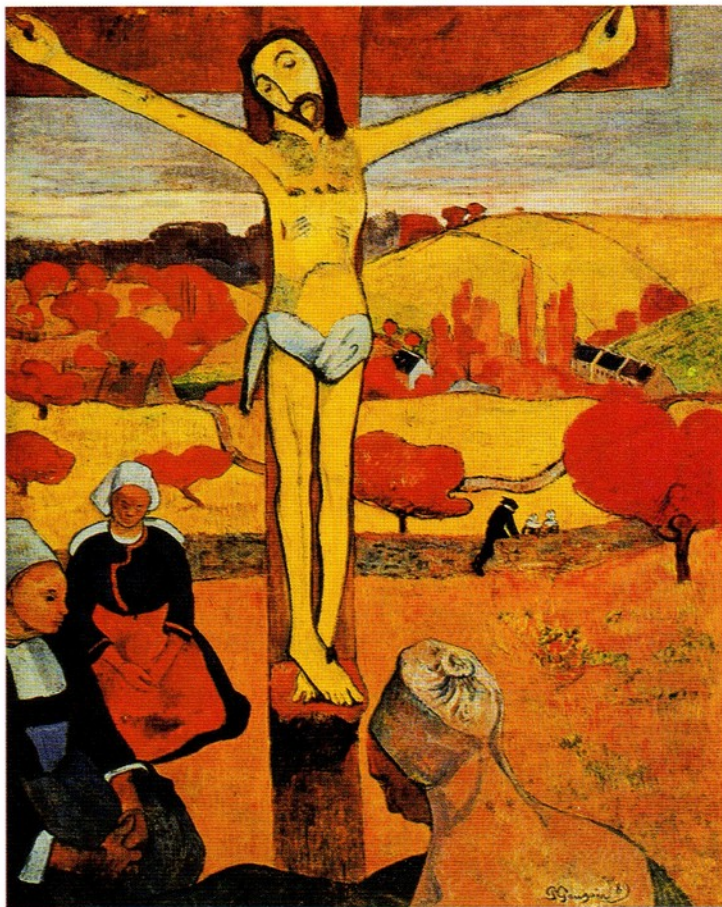


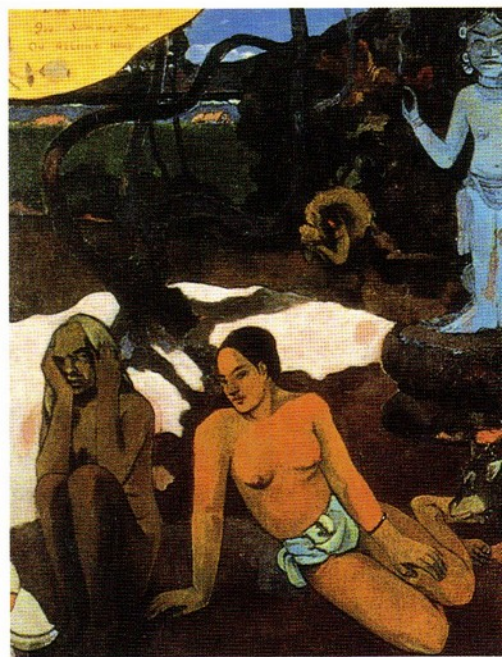


圖2 高更,《禮拜後的異象》,1888



圖3 高更,《死神正在窺視》,1892

Christ,1889) (圖1) 及《禮拜後的異象》(Vision after the Sermon,1888) (圖2)。主題是布列塔尼農民虔誠敬的宗教感情。在這裡,高更找到了他的風格,除了使用印象主義的艷麗色彩外,他立下了與印象主義完全對立的理念,取代了印象主義的瞬間視覺經驗的是線條、色彩固有的裝飾性及象徵的品質。《禮拜後的異象》畫的是一群布列塔尼村婦,在聽完雅各與天使搏鬥故事後所看到的異象。「異象」經驗是印象主義不容許的題材,高更並非畫真正的風景,而是一幅感情的風景畫,尤其村婦幾乎無人正視雅各和天使,顯然畫的是她們的心靈狀態。紅色本身代表一種強烈的感情,其前進感也消弭了





哥島 (Dominique)。一般學者認為他在大溪地的作品，除了摻入了熱帶的異土風情及宗教外 (圖3)，在畫面形式上並未超越其在布列塔尼的景深，雅各與天使處於一大片紅色的曖昧空間裡，配合誇張斜切過畫面的樹幹，和日本版畫般自由、簡約的曲線動勢，顯出畫面戲劇化的張力。《黃色的基督》一作有著相似的題材，及民俗的意象，在技法上一樣有著日本木刻、中國景泰藍、中世紀的鑲嵌玻璃的融合。

1888年，高更在嘗試搬到亞耳 (Arles) 與梵谷共居而引發悲劇爭吵收場之後，決定遠航至大溪地，尋訪他的世外桃源。對於高更，原始文化中粗樸直接的感情經驗

遠比文明世界的精緻文化更能投合他的品味。他曾說過：「蠻荒世界使我年輕 (Savagery rejuvenate me.)。」他在大溪地停留兩年，因貧病回到巴黎；兩年後，1895年又重回大溪地，且病逝於多明尼塔尼之作。在大溪地最具野心的創作是《我們從何處來？我們是誰？我們往何處去？》(Where Do We Come From? Who Are We? Where Are We Going? 1897) (圖4)，這是一幅四呎半高，十二呎半長的大畫。這一年高更貧病相煎，他的女兒去世，在絕望之餘，高更完成這幅作品後，服毒自殺未成。高更顯然想以這張作品為最後遺作；畫面從右到左為人從出生到壯年、老年的三部曲，也是高更對

人生提出的哲思。翌年，這張作品被運回巴黎展出，但高更拒絕對這件作品內容作進一步說明，大有一切盡在畫中之意。整張作品有許多大片強烈的色彩，這種手法在許多其他作品，如《海灘的騎士》(Riders on the Beach, 1902) (圖5) 整片粉紅色的海灘，更是空前的大膽。此時，高更的地位漸漸確定，但他的健康逐漸惡化，1900年整年，高更沒有留下任何作品，更甚的是他因教唆當地居民護衛本土宗教，拒絕基督教的侵略而惹上官司，被判刑三年，但他尚未下獄就去世了。

高更是天生的藝術家，他留下寫作和浮雕、陶器、木刻 (圖6)、雕塑等媒材。他在布列塔尼的一

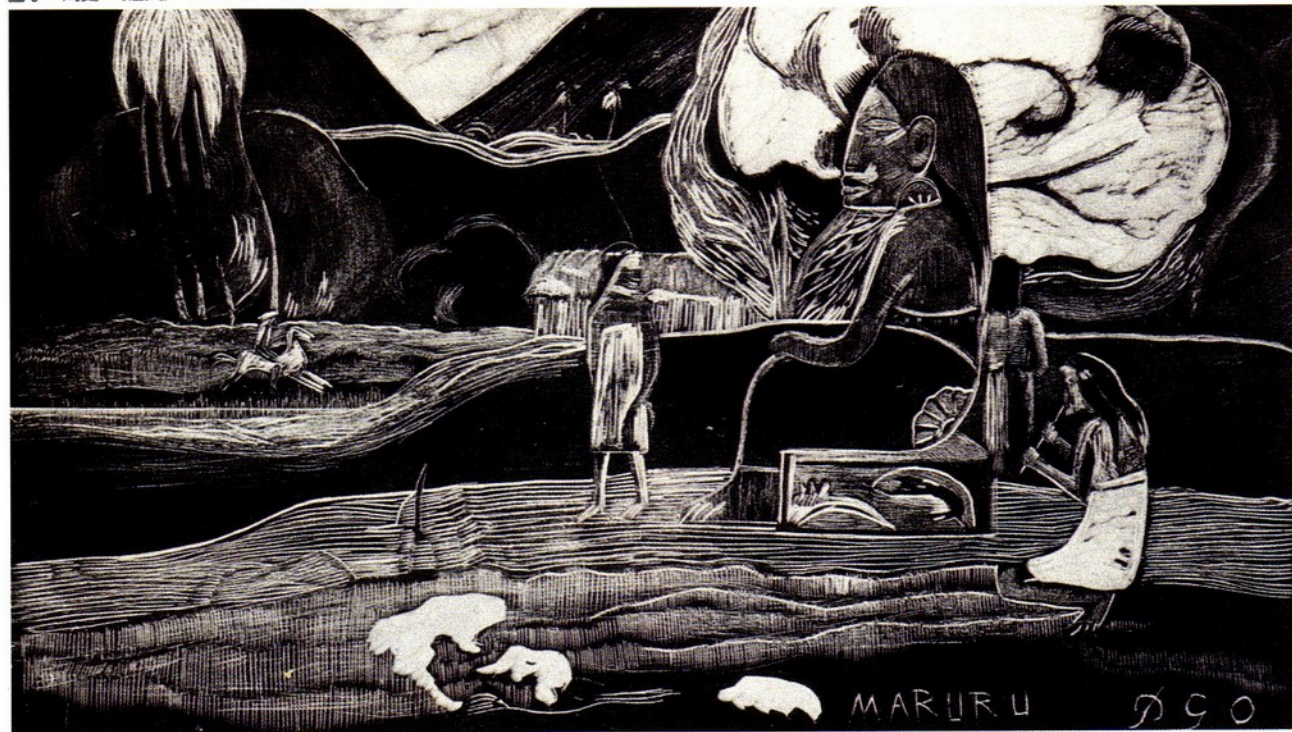
圖4 高更，《我們從何處來？我們是誰？我們往何處去？》，1897，140.9×376.5 cm





圖5 高更,《海灘騎士》, 1902

圖6 高更,《禮贊》, C.1891-93, 木刻



群追隨者在高更離開布列塔尼之後，發展出另一支「那比派」(Nabis)。他大膽的平面化色塊直接預言了後來的「野獸主義」(Fauvism)，平面化的造形，影響了後來的抽象主義，而自由曲線的使用更引發了後來「新藝術」(Art Nouveau)的出現。

■ 屈斯塔·牟候 (Gustave Moreau 1826-1898)

另外一位象徵主義的長老級畫家——牟候是一位帶著強烈神秘色彩的畫家。他早年崛起於沙龍，畫著安格爾風格的作品。1870年，



正當他在沙龍穩定地位之際，牟候突然對外不再展出任何作品。從1892年起，他生命的最後六年，被聘為巴黎藝術學校的教授。他在巴黎一直過著十分隱蔽的生活。但竇加曾說：「他是一位熟悉火車時刻表的隱士。」因為沒有人比牟候更清楚巴黎畫壇的動態，而他開放的心態使他成為一名巴黎最優秀的老師。

牟候的藝術代表著世紀末的感傷氣氛；病態美的主題，揉和了精巧的技法，珠寶般精緻的油彩及豐富的肌理（圖7），在濃厚的油彩間產生了不少偶發效果。他似乎有意無意地在探討油彩本身的屬性，這一點和本世紀五十年代的美國抽象表現有著巧合的意趣，只差在尺寸之別，這也成為後來評論家討論他技法的焦點。他最吸引人且百畫不厭的主題是「莎樂美」（Salome）。對於牟候和其他象徵文學家如梅拉美和赫斯曼（Huysmans）等人。「莎樂美」為世紀末的主要精神象徵：她是純真與邪惡的混合；是官能美的、危險的、充滿誘惑的。莎樂美代表自從浪漫主義到象徵主義者對女人的看法，牟候在這一點上表現得非常成功，尤其他畫她在晦暗的神廟前，幾乎赤裸的在希律王面前跳舞的一景（圖8）。

他的作品之認定，迄今仍有許多爭論性，尤其和高更的才華相比之下。一般藝術史給他最大的認定在於他調教出馬蒂斯、魯奧（Rouault）及馬克也（Mauguet）這樣出色的學生，他們對他也都十分禮遇。



圖7 牟候，《朱比特和莎美爾》(局部)，1894-96

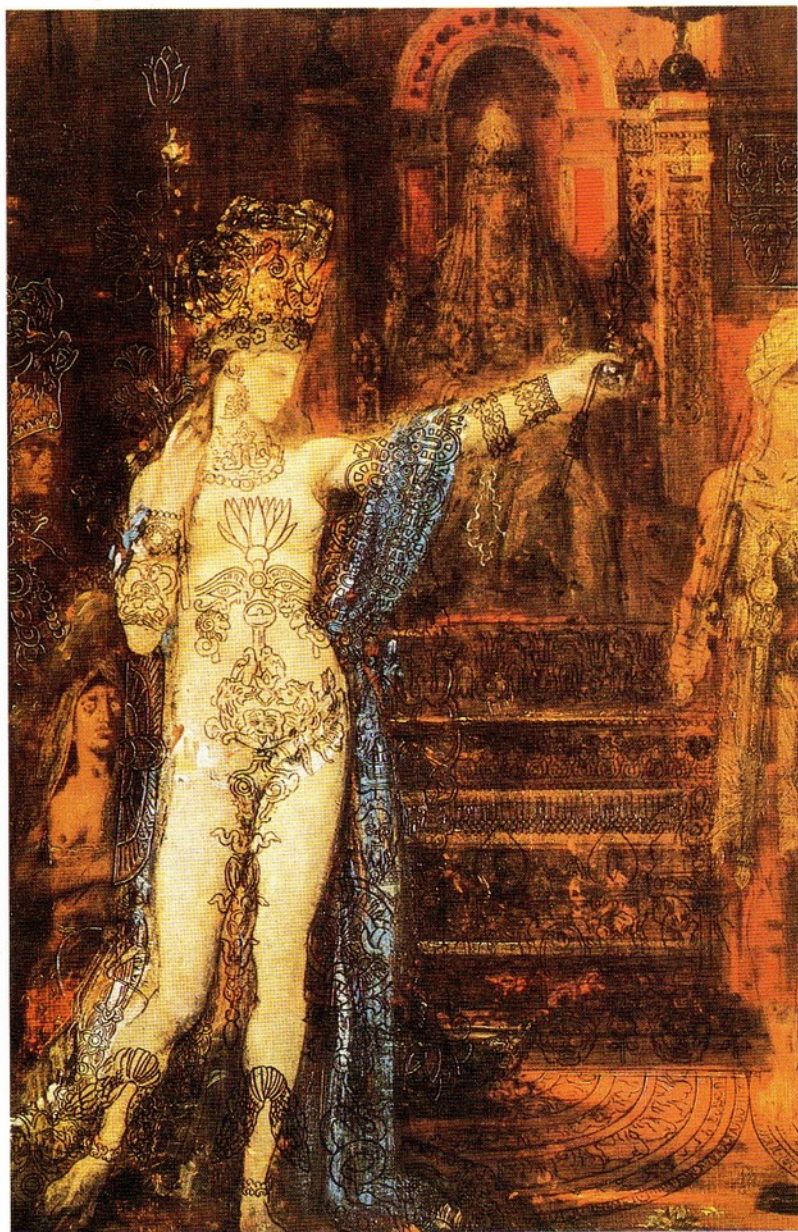


圖8 牟候，《莎樂美》，1876，局部

■ 普維斯·德·夏晚 (Pierre Puris De Chavannes 1824-1898)

和牟候年齡相似，且於同一年去世的夏晚，雖然作品和牟候精巧充滿官能美的作品形成兩極化，但在年輕一輩畫家的眼中，他們共同代表了沙龍裡的「新學院主義」(Neo-Academicism)。一般來說，夏晚的作品在主題及敘事性的手法上可謂相當的傳統及平板，但他卻廣受不同風格的畫家，如高更及秀拉等人的敬重。其不關心自然寫實及專注於裝飾性的畫面結構，更使那比派尊崇他為教父。

夏晚的作品令人聯想到十五世紀的畢也洛·德拉·法蘭契斯可 (Piero della Francesca) 的壁畫作品 (見前文)，作品中統一的灰色調，人物的表現婉約而含蓄，幾乎所有夏晚的作品中人物都處於一種靜態的休憩或採取最低限的動作 (圖9)，這種中庸性 (neutrality) 則是象徵的手法，也正由於這種中庸性，使他的作品不易被了解。我們今天很習慣「最低限藝術」(Minimal Art) 及「硬邊藝術」(Hard-Edge) 中同樣的中庸性，但當 1870 年代，夏晚達到他的成熟期時，他的作品在美學上而言是十分清新的。例如作品《聖芮內維芙俯瞰巴黎城》(St. Genevieve Watching Over Paris, 1886) (圖10) 畫的是巴黎市的守護女聖人；一般畫家可能以一個事蹟或強調戲劇性的一刻來



表現這個題材，但夏畹只畫她沉靜的俯視巴黎，也許我們可視它為一張抽象的具象作品罷！

■ 歐迪隆·魯東 (Odilon Redon 1840-1916)

魯東早年學的是建築，因未能通過檢定考試而轉學美術。早年受

圖9 夏畹，《可憐的漁夫》，1881

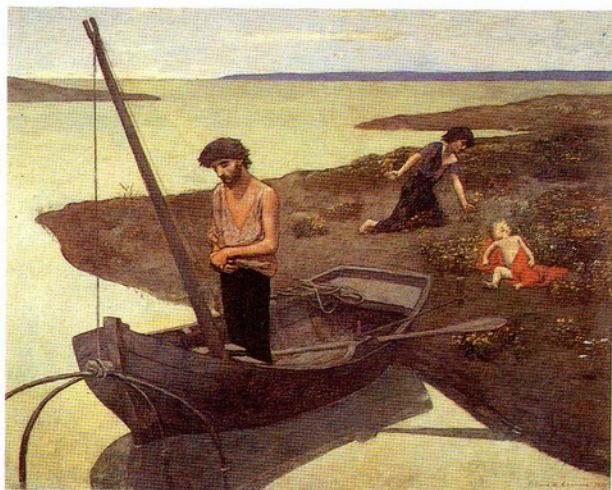


圖10 夏畹，《聖芮內維芙俯瞰巴黎城》，1886







圖11 魯東，《高更像》，1904

文藝復興大師的素描，如杜勒 (Dürer)、霍爾班 (Holbem) 和達文西等人的吸引，並從林布蘭特作

品學到光影的表現方式。對魯東有直接影響力的兩人，一位是植物學家克拉望 (Clavand)，魯東喜從

植物取材，並受到顯微鏡下的圖象影響。另一位可說是象徵主義的先驅之一：布列斯丁 (Rodolphe

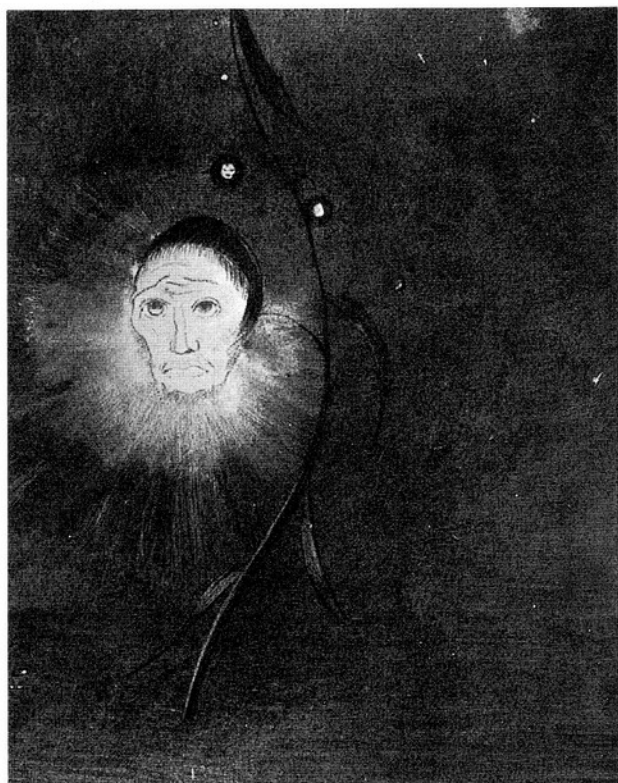


圖12 魯東，《沼澤之花》，1885

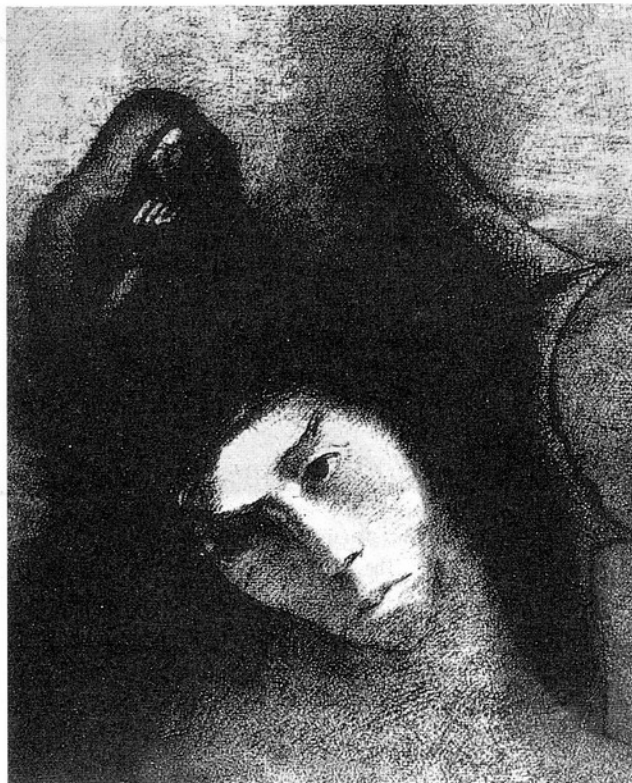


圖13 魯東，《聖安東尼的誘惑》畫集之一《聖東尼》，1886，31×25 cm

Bresdin) 的版畫。布氏的作品大半是根據杜勒和林布蘭特作品作出富精緻細節的單色版畫，由於他們的影響，魯東的創作生涯前二十年幾乎沒有碰過色彩，直到1895年他才開始嘗試使用色彩。

長期以來，大家都偏好他的彩色作品，但近來他的黑白作品的重要性有逐漸凌駕前者之勢。魯東的用色通常相當美(圖11)，和牟候一樣，充份的掌握了濃厚油彩或粉彩媒體的精美。花朵的出現是他晚期彩色作品的特色，強調他對自然植物生物的一貫興趣，但它們通常失去黑白作品中的震撼力。尤其

他與象徵文學詩人來往甚密，作品通常是一些幻象的題材：人頭植物——《沼澤之花》(The Marsh Flower)(圖12)微笑的蜘蛛、骷髏又像一棵樹等幽靈般或潛意識的夢幻意象，然而巧妙的是這些意象，然而巧妙的是，這些意象在素描上十分清晰、鮮明有力，沒有半絲曖昧。他並根據美國詩人愛倫坡(Edgar Allan Poe)的詩集，和福樓拜(Flaubert)的《聖安東尼的誘惑》各作了一本有名的石版畫集(圖13)。他的版畫作品常題附一首他所寫的象徵手法的詩句。

和牟候一樣，魯東也是位具有神秘色彩的隱士，雖然象徵主義的成負，在高更遠赴大溪地之後，蜀中無將之下，寄望魯東填補高更的位置，但他個人主義濃厚的藝術觀，及一度精神崩潰而獨來獨往的個性，使他很難對年輕的畫家產生太大的影響力。他被稱為「夢的畫家」，其位置介於本世紀的超現實主義和十九世紀的浪漫主義之間。

■ 文生·威廉·梵谷(Vincent Willem van Gogh 1853-90)



圖14 梵谷，《吃馬鈴薯的人》，1885，82×114 cm

梵谷於 1853 年誕生於荷蘭，在荷蘭藝術史上是繼林布蘭特懸虛兩百五十年之後才出現的第一位五星級畫家。他的偉大在於：他是第一位將個人對生命的熱情及苦悶，以最赤裸強烈的手法表現的畫家。

梵谷的生平在《生之慾》(Lust for Life)一書中，有很戲劇性的描敘，而長期以來，電影及文學作品也一直繞著他打轉。但他並非「洪通式」的自閉性瘋狂畫家；

梵谷來自宗教家庭，父親為牧師。他的一位叔伯是歐洲滿成功的畫商，他和弟弟塞奧(Theo) 早期就在倫敦、海牙等地幫助其業務達六年之久；塞奧後來繼續在巴黎經紀寶加、秀拉等一些印象主義畫家作品，可見梵谷在 1880 年決定從事繪畫時，對藝術及畫壇氣候已有相當的了解，他後來在比利時、布魯塞爾、安特衛普各地以短短幾個月的時間修學了一些美術課程。塞奧是

梵谷一生中唯一最重要的經濟及感情的支柱。他寫給塞奧的大批信件，是了解梵谷的第一手資料，這些信本身即是一部極有價值的文學作品，為藝術家手記中最感人的一部；其中充滿敏銳善感的心路歷程，顯示出他對自己作品的了解及剖析。

梵谷早期讀神學，並到比利時的伯寧尼日(Borinage)礦區傳教，但在被教會拒絕其神職之後，回



圖15 梵谷，《坦吉像》  
1887-88，65.1×51.13

荷蘭渡過一段赤貧，精神上無所適從的日子。就在這時，他以和宗教一樣的救贖心態開始作畫。在給塞奧的信中，他驚喜的表示他找到活著的使命。他曾說過：「我要把男人和女人畫出一種象徵著聖徒頭上光暈般的永恆感。」這一段被稱為「荷蘭時期」（1880～1885年）的作品，顯出用色深暗，造形厚重及充滿農民題材。如《吃馬鈴薯的人》（The Potato Eaters, 1885）（圖14），畫著一盞燈下窮困礦民的尋常晚餐，看得出梵谷對米勒的莊嚴高質之農民體驗的共鳴。尤其是眼神的表現；梵谷曾說他喜畫人的眼部甚於大教堂。

1886年，秀拉展出《大遮特島午後》那年，梵谷接受了塞奧的鼓舞來到了巴黎，這段歷時兩年的「巴黎時期」，為梵谷各開了眼界，他結識了印象主義的畫家圈，如羅特列克、畢沙羅、寶加、秀拉、高更等人。最明顯的改變是他找到了明亮的色彩，在題材上出現了巴黎風景及人像畫、自畫像。梵谷也採取寫生的作畫方式，但他的寫生既非莫內的客觀方式，也非秀拉的科學方式，而是來自個人的感情經驗，尤其在色彩上表現，這一點與高更的象徵主義比較接近。在巴黎期間，大抵來自印象主義、秀拉等人的影響，他發展出他獨特的筆觸——如刀鑿痕般的斜線筆法。這時期的《坦吉像》（Pere Tanguy, 1887-1888）（圖15），畫的是一位美術用品店老闆，梵谷畫出了他們的友誼及他對日本木刻版畫的喜好。和其他當時巴黎的文人藝術家

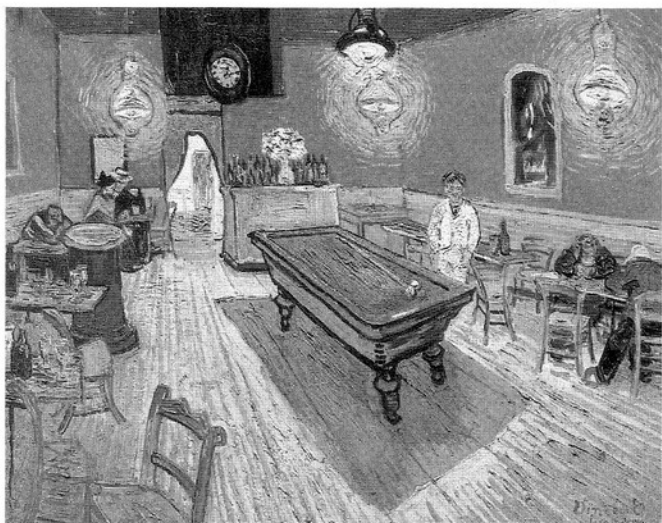


圖16 梵谷，  
《夜間酒館》，1888  
72.4×92.1 cm



圖17 梵谷，《自畫像》

們一樣，梵谷著迷於它們表現的線條及鮮麗的色彩。

因長期得自塞奧經濟上的照顧，為了舒緩心理的壓力，以及他遊走四處的本性，梵谷於 1888 年來到了法國南境的阿耳 (Arles) 小鎮。他迷上了當地的陽光及風情，色彩更加主觀，作品也更風格化。他作了許多向日葵，每一幅向日葵都像一個太陽，掛滿整間客房。十

月裡，高更終於接受了梵谷信上的邀請來到阿耳，與他同住，一齊作畫。高更與梵谷雖然互相賞識對方作品，但個性相去甚遠，唯一的共同點是都想遠離巴黎的繪畫圈。在社交上，梵谷對朋友全然一廂情願的赤誠，但他是一個侷促而談吐不清的人。高更是那種口齒鋒利、自大傲慢型的人，高更來到阿耳後，感到對當地環境的失望，不同個性

相處的壓力。雖然梵谷敬仰大他五歲的高更，但在聖誕前夕，據說在一次大吵之後，梵谷想刺殺高更，但下不了手而割下自己耳朵的慘劇。梵谷第一次精神崩潰送進醫院，高更馬上離開阿耳。但這次短暫的共居時期，卻產生双向的影響，高更的作品突然出現了強烈的筆觸，梵谷的作品則色調更簡化，輪廓也更鮮明。阿耳時期的代表作之一：《夜間酒館》(The Night Café, 1888) (圖 16) 表現出人性負面的特質，他說：「我嘗試以紅和綠色表現出人性可怕的痛苦激情……，表現出酒館是一個可以使人自毀的地方，使人狂妄而犯罪。因此我嘗試使其顯出低級酒店黑暗面的力量……。所有這些都在魔鬼煉爐的氣氛，蒼白的硫磺綠，全以一種日本式的狂歡和韃靼人的本性表現出來。」這幅作品表現出對寂閒空間的恐懼經驗而產生的壓力感：綠色的天花板，血紅的牆壁，零落不整的桌椅，鮮黃的地板，梵谷的色彩雖然主觀，但他應用了傳統的透視



法，將我們的視線有力的吸到遠處的方門，方門上似乎鑲著一個立著的人形。這張作品預期了後來超現實主義偏好利用強烈透視法來呈現幻象的空間。

梵谷對人性及道德的關注，形成他對人像畫的偏愛，其中包括多幅自畫像，對他自己有很忠實的剖析（圖17）。他生命的最後兩年大半住在精神病患收容所，但他並未停止創作，並在生命的最後七十天完成了七十幅作品。他的病是焦慮感及妄想症的双重襲擊，奇蹟的是，他在作畫時，精神上有着相當自制的定著力。在這段期間他說過：「只有當我面對畫布時，生命才好轉一點。」他生命的最後幾個月，經由塞奧的安排，到了歐佛（Auvers），與精神醫師兼業餘畫家葛查醫師（Dr. Gachet）同住。

在歐佛的作品除了色彩更明亮單純外。出現了更多火焰般燃燒的筆觸，訴說著一種焦烈驚悸不安的心理狀況。他的最後一幅作品《麥田烏鴉》（The Crows over the Wheat Field, 1890）（圖18），過份寬橫的畫布本身即有種漫無邊際的無著落感，加上壓黑的天空，浮昇的地平線，燃燒的麥田，三條小徑互相不通，又不知通往何處，中間一條倏然止於畫布中央，一群烏鴉朝著前方狂亂的飛來。梵谷給自己頭部送了一槍，而得到了他最後的平靜。

梵谷的繪畫生涯比秀拉還短——從1880至1890年短短十年而已，卻留下了八百幅作品，還不包括大量的素描，然而他在世時只賣出一件作品，他對後來的孟克（Munch）及表現主義皆有直接的影響。 ■

註：指泰納所作的「有色蒸氣」之霧氣迷濛的風景畫。

#### 參考書目

1. Russell Ash, "The Impressionist and their Art" Crescent Book
2. Hugh Honour & John Fleming, "The Visual Arts: A History"
3. David Britt, "Impressionism to Post-Modernism"
4. Arnason "History of Modern Art"
5. "Larousse Encyclopedia of Modern Art", Prometheus Press
6. "Dictionary of Art and Artist" The Penguin
7. Meyer Schapiro, "van Gogh"
8. Le Pichon "Gauguin"

圖18 梵谷，《麥田烏鴉》，1890，50.5×100 cm

