

現代繪畫欣賞

第三章 後期印象主義(下篇)

—那比派 (Nabis)—

陳沁楨 (本文作者為美國密西根大學藝術碩士)

■「獨立藝術家聯盟」和「二十人團」

整體來說，大半的二十世紀現代繪畫皆可從十九世紀末繪畫中尋找到其種子根源，尤其是後期印象主義的四大家：塞尚、高更、梵谷和秀拉。從他們直接或間接衍生了一些跨橋性的藝術流派——「新印象主義」(Neo-Impressionism)、「象徵主義」、「新藝術」(Art Nouveau)及「那比派」等，從而為「野獸主義」、「立體主義」及「表現主義」等二十世紀初重大的繪畫主流催生。

秀拉和席涅克(Signac)在1884年所創的「獨立藝術家聯盟」畫展中，展出「分光主義」的點描技法，產生了「新印象主義」。同年，成立於布魯塞爾的「二十人團」(Les Vingt; The Twenty)為恩索爾(Ensor)和維爾德(Velde)等人為首的二十名畫家所創，但同時也展出非比利時畫家的作品：如秀拉(1887)、高更(1889)、塞尚和梵谷(1890)，以及羅特列克(Toulouse-Lautrec)的作品。「獨立藝術家」沙龍展和「二十人團」遂成為當時前衛藝術的兩

■那比派 (Les Nabis, 1889 - 1899年)

至於「那比派」則是高更在蓬達望(Pont-Aven)時期追隨他的一羣年輕畫家帶回巴黎的旁系產品。以波那爾(Bonnard)、烏依亞爾(Vuillard)、麥約(Maillol)(按：後來成為雕塑家)、德尼(Denis)、塞魯西葉(Sérusier)等人為主。高更於1888年夏天，在前往阿耳(Arles)與梵谷會合之前，二度來到了蓬達望，在該地與年輕的貝那(Emile Bernard)共同發表了「綜合主義」(Synthetism)，又稱「景泰藍主義」(Cloissonisme)，

(註1)強調非直述性的主觀色彩及對傳統箱形透視的否認。加上高更對宗教神秘性及原始牧歌題材的喜愛，如《黃色的基督》、《禮拜後的異象》(圖1)，及後來大溪地的作品，都給那比派最直接的靈感。除了高更之外，他們普遍崇尚魯東的表現個人靈視世界，及秀拉、塞尚作品結構中數學性的秩序美，所以那比派的理念可說帶有相當的折衷性。「那比」(Nabis)一字，乃是希伯來文「先知」之意，這顯示出其成員自許甚高，及其立意

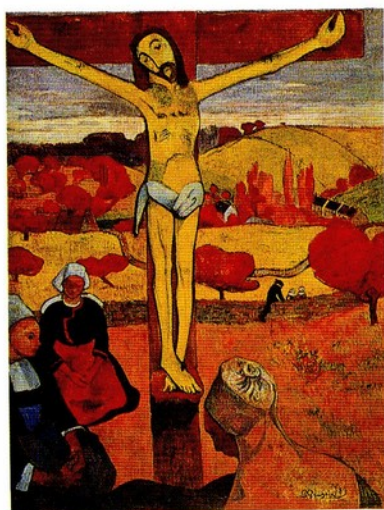


圖1 高更，《黃色的基督》，1889

個主要發表場所，其中「二十人團」大約歷時十年。



圖2 塞魯西葉，《護身符》，1888

奧秘的色彩。他們的出發點在於：排斥印象主義中的自然寫實，但諷刺的是，那比派中主掌理論的塞魯西葉及德尼兩人的作品毫不出色，而美術史上兩位代表那比派最重要的畫家——烏依亞爾、波納爾在那比派解散後的作品，與那比派初衷漸去漸遠，反而更近於典型的印象主義，兩人的室內題材作品被稱為「室內風格」(Intimisme)。

■保羅·塞魯西葉(Paul Serusier 1863-1937)

■牟利斯·德尼(Maurice Denis 1870-1940)

服膺在高更麾下的年輕畫家塞魯西葉，比高更小了十五歲，是高更最直接的門生，但他的天份不在繪畫，而是在於哲學式體系的推論，對於畢達哥拉斯(Pythagoras)的幾何學說、黃金數學比例尤其著迷。在分析日本木刻版畫、中世紀宗教鑲嵌玻璃畫、文藝復興之前的作品，及塞尚、魯東、夏畹作品之際，則喜好反復使用「綜合」、「象徵」及「裝飾性」等字眼。

1888年，高更在蓬達望對他在戶外授了最重要的一課，而產生了有名的《護身符》(The Talisman, 26.7 × 21 cm, 1888)一作(圖2)。在畫這幅完成於雪茄盒上的小作品之際，高更站在一側，對著他說：「這些樹看來怎樣？」塞魯西葉回答：「它們是黃的。」高更說：「既然它們是黃的，就把黃色擺上去吧！」塞魯西葉毫不猶豫的將黃色直接擠上去。高更繼續說：「那麼影子即是藍色的喔！就畫羣青藍吧！那些紅色的葉子呢？就畫朱紅吧！……。」塞魯西葉在這種半催

眠的逐向口授狀況下完成了這張清新艷麗的作品。他將這幅成為那比成員護身符的作品帶回巴黎，展示給他在茱連(Julian)學院的畫友們看，包括德尼、波那爾、烏依亞爾等人，一時竟不知將這幅作品歸為自己或高更的。無疑的，他是執筆者，但作品的精神卻是高更的，塞魯西葉後來再也不會出現過同樣水準的作品，徒然成為一名「一畫畫家」，其主要成就仍在於理論的著述。

那比派中另外一位擅長畫論的年輕畫家牟利斯·德尼經由塞魯西葉引薦，認識了高更綜合主義的理念。高更的作品對他暗示了一個重要的美學訊息：如果一棵樹在某種時刻顯出紅得發紫的話，即可畫成紫色。對於表現視覺印象，我們則可以比照詩人在詩中的隱喻手法一樣加以誇張，如將人的五官或女人的曲線變形。因此他在二十歲那年(1890年)出版了《新傳統主義釋義》(Definition of Neo-Traditionism)一書，裡頭開宗明義的寫下：「一幅作品在形成一匹戰馬，一位裸女或任何故事之前——基本上是一個平面空間，上面佈滿著特定秩序的色彩。」(註2)這句話很適時的道出十九世紀中葉以來，畫家尋求繪畫自身的屬性，即其純粹性或自律性的取向。這在當時畫壇是很大膽的一聲吶喊，並可視為二十世紀的抽象主義及表現主義美學的濫觴，而成為現代美術

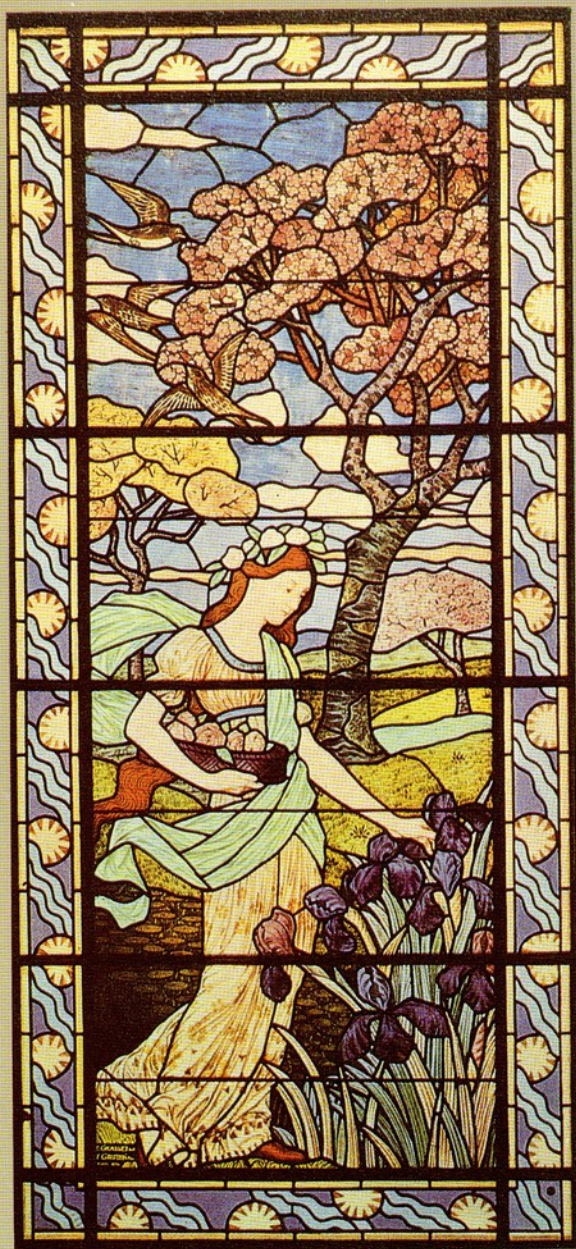


圖3 Grasset,《春》，1884

史中的一句名言。那比派發表了不少高瞻性論辯文章，涵蓋及藝術的社會性，企望帶動建築物繪畫、宗教藝術、玻璃設計（圖3）、書籍插畫、海報設計、劇場設計等全面性應用藝術。創於1891年的前衛雜誌《空白評論》（The Revue Blouche, 1891-1903）成為一本象徵主義文學家、畫家及那比派成員的發表場所，羅特列克雖不屬於那比派，但他在這本雜誌發表了許多插圖和海報。《空白評論》發行遍及歐洲各地，作者包括了挪威畫家孟克（Munch）、費爾德（Vilde）及作家易卜生（Ibsen），及斯特林堡（Strindberg）、懷爾德（Wilde）等人。

波那爾、烏依亞爾和麥約在1900年之後逐漸發展出與早期完全不同風格的作品，（註3）那比派所極力倡揚的藉由抽象的色彩、線條，而表達神秘性與宗教性主題，並沒有產生太多重要的作品。寬容的說，其最大的貢獻除了宣揚高更的理念及對秀拉、塞尚的認定外，就數其活動方式為後學者立下追求實驗藝術的模式了。

■ 葉德瓦·烏依亞爾

（Edouard Vuillard, 1868-1940）

烏依亞爾和波那爾兩人有許多共同點，在年齡上幾乎相同，兩人有著親密的友誼，並且都活到二十

世紀的中葉，而成熟期作品除了相同的題材外，也都植基於印象主義的理念。在世時兩人都深獲藝術行家的賞識與收藏，只是這種名氣侷限於私人收藏圈甚於大眾眼前。

崛起於1890年代的烏依亞爾對於二十世紀初大鳴大放的前衛畫

壇似乎不感興趣，甚至絕跡於畫展，只在他去世的前兩年（1938）參加了「裝飾藝術館」的畫展。他早期的作品顯出受到那比派理論的影響，如《自畫像》（Self-Portrait, 1892，圖4）與後來的作品在風格上頗為不同。《母與子》（Mother

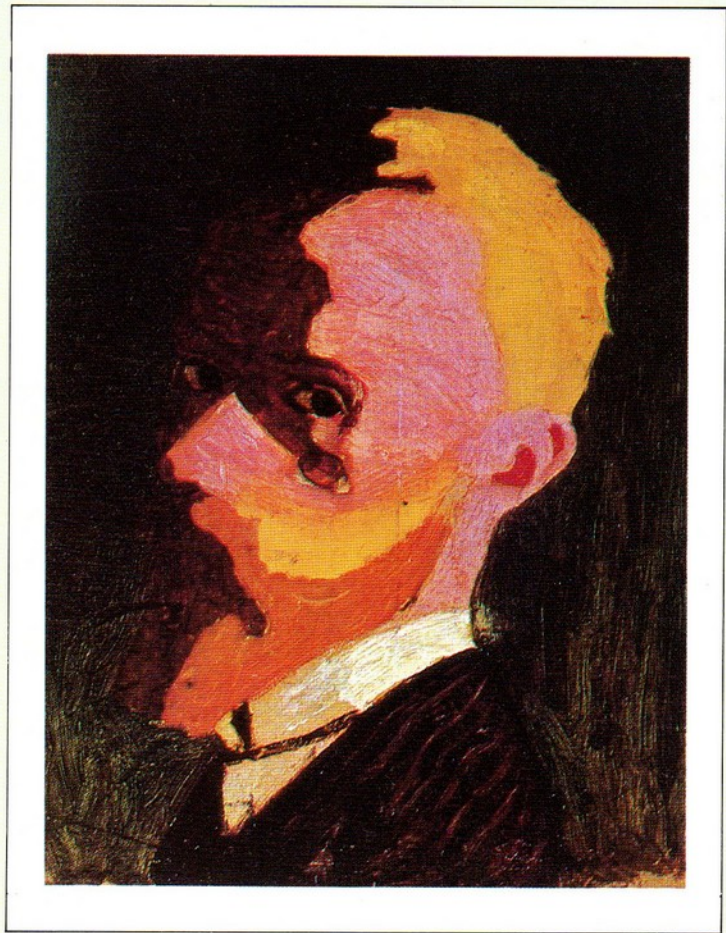


圖4 烏依亞爾，《自畫像》，1892

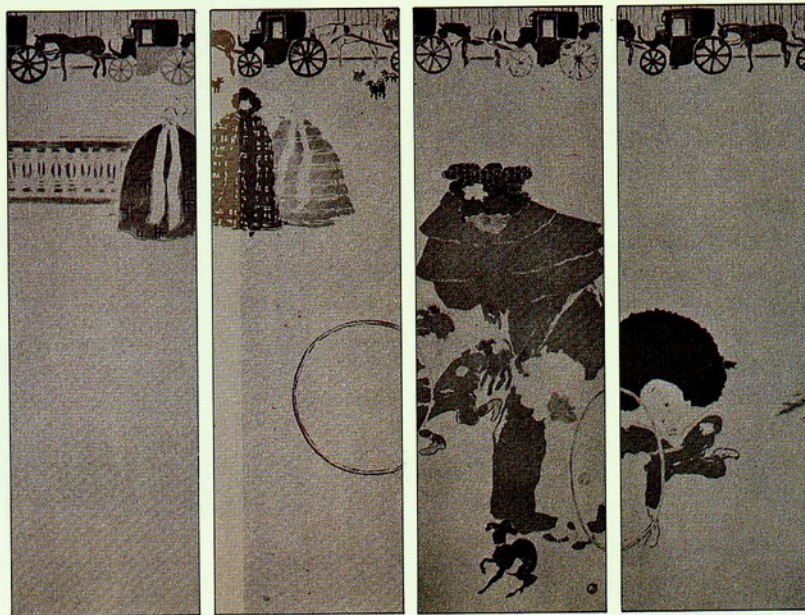


圖5 烏依亞爾，《母與子》，1899

■ 比埃·波那爾(Pierre Bonnard, 1867-1947)

波那爾出身巴黎近郊的中產階級家庭，在1886年最後一屆印象主義畫展中，必然看到了竇加展出的一批以女人梳粧、沐浴為題材的粉彩作品。同一年，他進了法律學校。1889年，在賣出一張香檳酒海報設計後，他決定成為職業畫家。翌年，他和烏依亞爾、德尼共用一間畫室，而成立「那比派」，這時期的作品為典型那比風格——帶有強烈日本木刻版畫的影響，對稱性的構圖，及表現平面裝飾的效果，唯色彩傾向晦暗的低調（圖6）

圖6 波那爾，《屏風》，1899



and Child, 圖5) 是他「室內風格」的典型作品之一，這張作品如以現代的角度來看，似乎顯得有點沉悶而過時；全圖充滿了十九世紀末葉坊間流行的印花壁紙，但簡短破碎的印象主義筆觸及色彩在他手下形成了一個眩目迷人的繽紛圖案，有如一張繁複艷麗而和諧的波斯繪畫，空間感端賴屏風的曲折線及長沙發躺椅的透視關係表現出來。和波那爾一樣，這種「室內風格」是題材取自畫室一隅，客廳、窗景、家居及朋友肖像，表現了當時巴黎中產階級的家居生活，往往顯出一種如雷諾瓦般日常生活和樂、曼妙的感覺，頗影響了同一時期馬蒂斯的作品。

，但在1890年之後，他和烏依亞爾的色彩逐漸變得豐富起來，波那爾開始以室內家居生活為主，最常出現的是以他太太Marthe為模特兒的沐浴、穿衣或睡覺等作品（圖7）。

但波那爾和烏依亞爾在很多方面仍是不一樣，除了將室內風格延展到戶外，最主要的是色彩較明亮，厚塗但精緻活潑的油彩肌理，在追求光線的微妙上更接近雷諾瓦及莫內晚期作品的印象派傳統，如《鏡前裸女》（Nude Before A Mirror, 1933，圖8），利用了簡單的室內建築線條為架構，支撐了整張畫零碎自如的筆觸。1920及1930年代，為畢卡索獨尊於現代畫壇之際，各式各樣的抽象風格可說已完整出現過——野獸派表現了主觀、恣意的色彩，立體派對形體

圖7 波那爾，《逆光的裸體》，1908

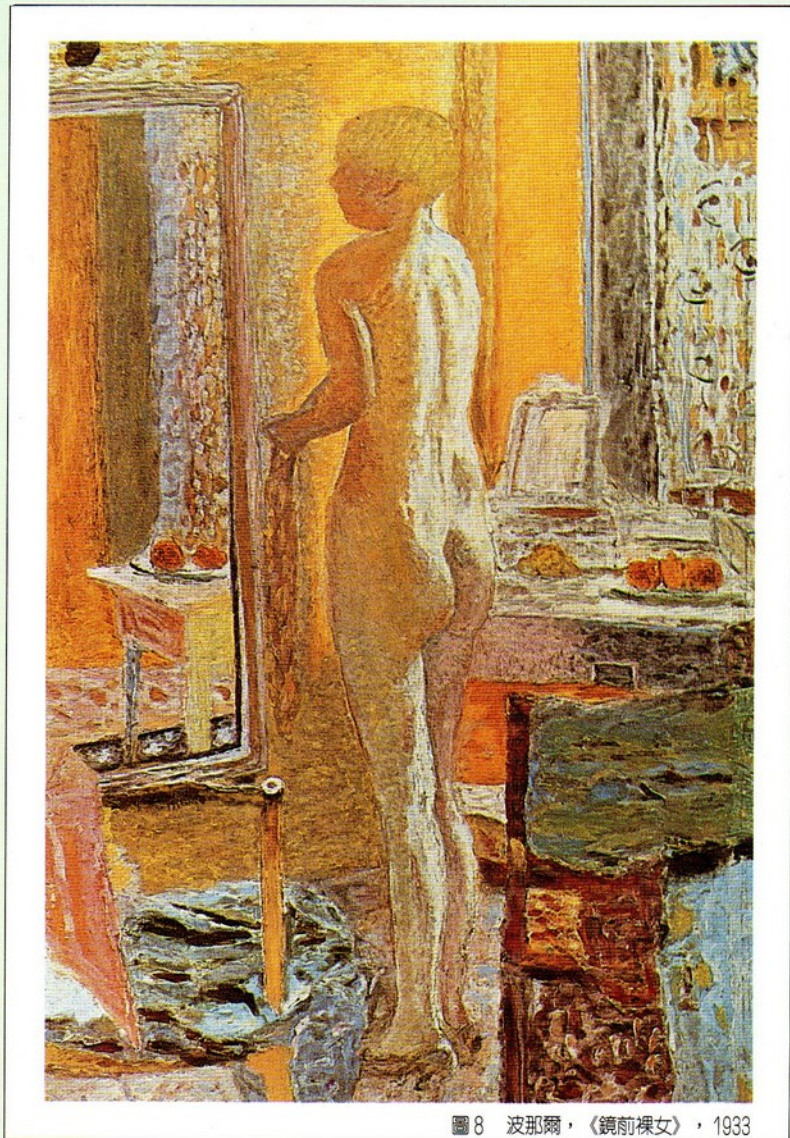
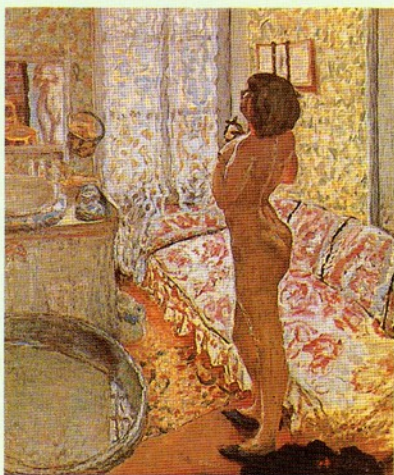


圖8 波那爾，《鏡前裸女》，1933

、空間切割探究更完全，波那爾卻不改初衷，安於他一己的風格。基本上他仍然像一名十九世紀的畫家，但如仔細分析他的作品，似乎仍可找出他也汲取了野獸的色彩和立體主義結構的蛛絲馬跡（據說馬蒂

斯十分激賞波那爾作品），一如音樂，在以幾個大筆觸線條，如門框、桌椅交待成畫面的主弦律後，色彩就在其間玩舞幻化了，就像畢卡索具有將一張靜物作品像萬花筒一樣改變成抽象作品的本事（圖9）。

圖9 波那爾，《花園》，1935

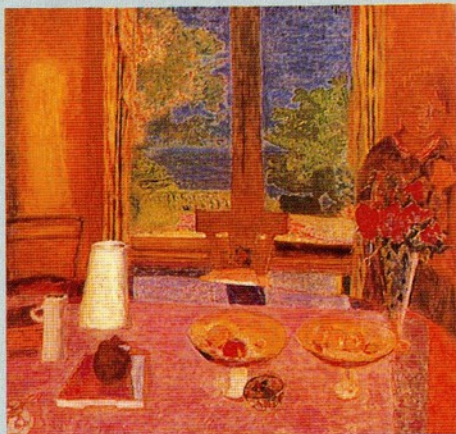


圖10 羅特列克，《日本室》

■昂利·迪·土魯茲-羅特列克(Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901)

羅特列克雖然活躍於十九世紀末，但其作品很不容易歸類；他和那比派、印象主義都有關聯，但同時又都不屬於任何流派，是一位富獨立見解且極具才華學養的畫家。

羅特列克為貴族之後，在孩提時不幸跌斷了雙腿，而成為一位後天性的侏儒，使他的一生蒙上了一

份寂寞的色彩。1882年他開始在巴黎正式習畫，並在燈紅酒綠的蒙馬特(Montmartre)擁有一間畫室。從1889年起，他同時在「獨立沙龍」(Salon des Independents)和比利時的「二十人團」兩處展出作品。1891年隨著《空白雜誌》的發行，他的版畫立即受到矚目，這些作品通常是造形、筆觸簡潔、平面化色彩，醒目的設計效果，包括了海報、菜單、節目表設計(圖10)。除了認識那比派的畫家們，他也廣泛結識了印象主義畫家

，但他不喜歡秀拉式藝術家的冗長大論，或梵谷式炫溢個人感情的風格；他最崇拜的是竇加，不但接受了其技法理念，也喜歡畫舞台夜生活。

竇加被歸於印象主義本屬牽強，首先是他對人體主題的興趣，幾乎不作興於風景寫生；其次是他遵循安格爾傳統，強調傳統素描基於色彩的主張。羅特列克也具有精湛的素描能力，草草幾筆即能捕捉人體瞬間動作及交待出臨場氣氛，難怪他痛恨擺姿態的模特兒。在羅特

圖 11 羅特列克，〈紅磨坊〉



列克的作品中，不論是油畫或版畫，色彩都只是助興或強化線條節奏的配角罷了。他大半的作品都是以薄塗的油彩，直接畫在厚紙版上，往往還透出褐黃的底色，而成為畫中色彩的一部份（圖 11）。

喧囂的蒙馬特對羅特列克來說就像繆思的靈地一樣，他的題材集中在他的生活圈：朋友肖像、舞台生活、酒館、女伶、女丑、馬戲團後台藝人、寶加式梳粧的女人，或是妓女。徘徊生活在這些低層社會之間，他賦與忠實而不帶憐憫、感

傷、諷刺或譴責的寫實。對羅特列克來說，描繪他所看的「社會」，就像印象主義寫生的「風景」一樣；羅特列克犀利的畫出了人生如夢的一「瞬間」就像印象主義者捕捉了大自然的一「瞬間」一般。他在三十七歲，因酒精中毒結束了短暫的戲劇化一生。

註釋

註 1 「景泰藍主義」指畫面的技法以深色的輪廓線，和鮮明的色塊組成，像景泰藍一樣。

註 2 英譯為 "A Picture, before being a war horse, a nude woman, or some anecdote, is essentially a flat surface covered by colours arranged in a certain order."

註 3 Aristide Maillol (阿利斯提德·麥約，1861 - 1944) 早期設計針織錦畫 (tapestry) 及油畫創作。1890 年際，因眼疾而改作雕塑，完成很多公眾大型作品，其風格和羅丹的動態作品相反，多為莊重沉穩的單一女性裸像，富希臘羅馬之傳統。麥約的成就主要在於雕塑。

參考書目

- H.H. Arnason, *History of Modern Art*.
 André Fermigier, *Bonnard*.
 Larousse *Encyclopedia of Modern Art*, Prometheus Press.
 H.W. Janson, *History of Art*.
 Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*.
Dictionary of Art and Artists, The Penguin.