

## 第四篇 世紀末的繪畫思潮

### 第二章 現代生活的預言——邁向「表現主義」(Expressionism)及「超現實主義」(Surrealism)

陳沁楨 (本文作者為美國密西根大學藝術碩士)

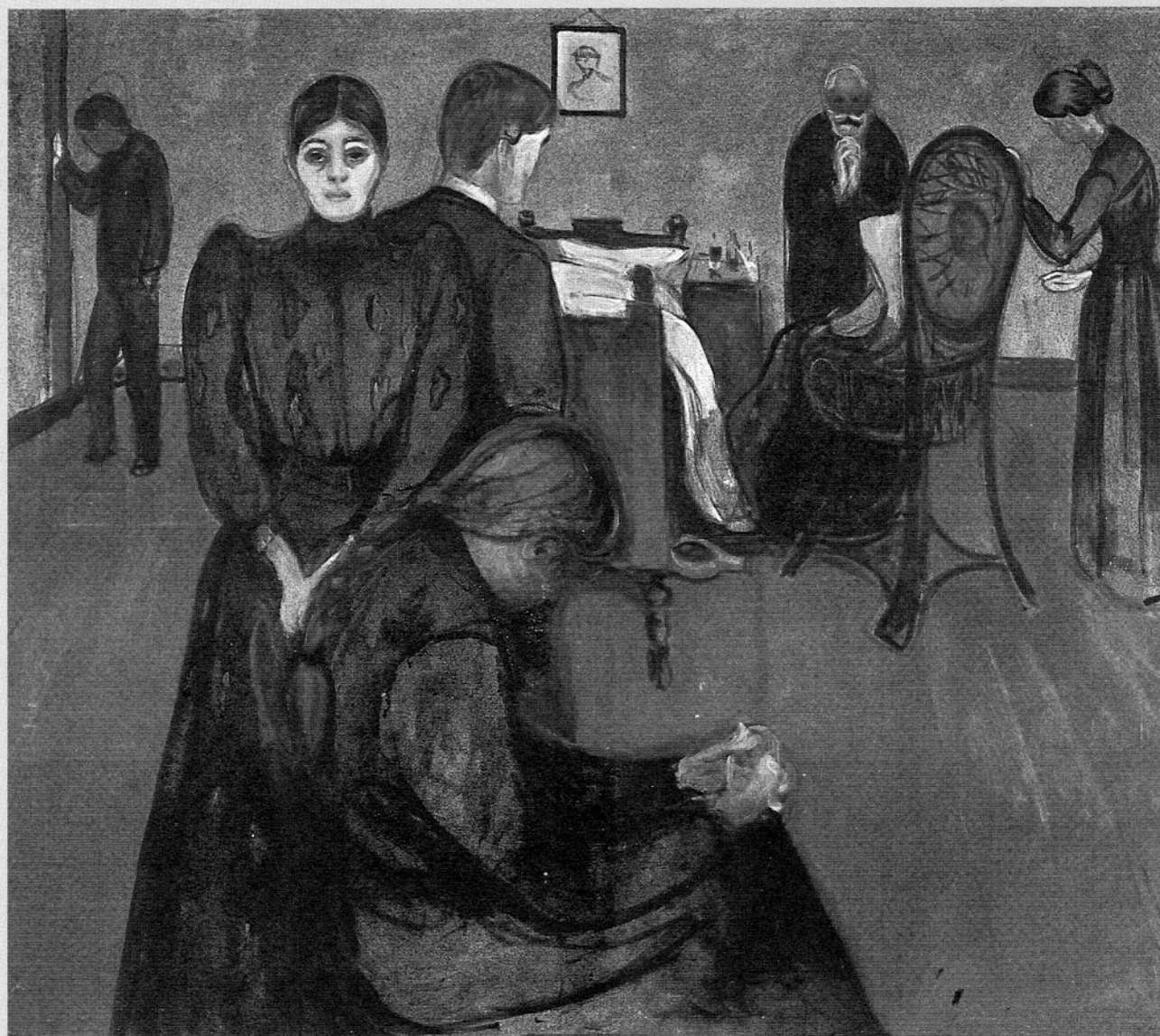


圖1 孟克·《死亡之室》·c. 1892.



在十九世紀末及二十世紀初，法國逐漸成為執現代藝術牛耳的核心地，德國、義大利、英國或美國相形之下，僅具有地方區域性的地位。雖說在這段期間內，荷蘭出現了梵谷(van Gogh)，挪威有孟克(Munch)，比利時有恩索爾(James Ensor)等大師級畫家，但亦因僅各擁有一碩彥，而愈凸顯出自身藝術文化的窮蹙枯竭。何況他們的風格形成期均與巴黎藝術圈有密切關係。

「表現主義」(Expressionism)一詞，通常使人馬上聯想到

日耳曼或北歐的藝術傳統。一般而言，十九世紀的德國繪畫大半陷於一種感傷主義的自然風景作品，顯得與歐洲的藝術主流頗為脫節；到了十九世紀末，則融合了法國巴比松畫派(Borbizon School)的影響，(註)這種浪漫主義風格的表現法為日後德國的表現主義埋下了種子。這個帶有抒情風格的寫實主義到了利伯曼(Max Liebermann)、科倫特(Lovis Corinth)及史利霍特(Max Slevogt)等人，則已經汲取了當時屬前衛的法國印象主義的色彩。但整體而言，他們的作

品除了科倫特較具個人特色外，均乏善可陳。可說二十世紀初，德國藝壇接受新風格的時機已成熟，「新藝術」(ART NOUVEAU)風格為它帶來了新生。從另一方面來看，工藝或工業美術頗符合日耳曼人的氣質，乍時形成了全國性的「年輕風格」(Jugendstil)，著實橫掃了建築及設計藝術。相形之下，繪畫和雕塑的領域就顯得平淡多了，只有奧地利籍的克林姆同時在奧地利及德國稱魁。回顧歷史，「新藝術」的重要性與其說是直接饋養了畫家，還不如說是畫家因它激發出新的理念。從表現主義之父孟克，到超現實主義先驅之荷德勒及恩索爾，乃至於抽象主義之父康定斯基(Kandinsky)等人，皆在這種年輕風格或「新藝術」風格的環境中成長。

### ■愛德華·孟克(Edvard Munch, 1863-1944)

孟克的作品一直被視為現代表現主義的最原型(Archetype)。他是挪威最偉大的畫家；挪威向來無啥文化傳統，孟克的崛起可說是稀有現象，尤其是一般而言，實驗性的視覺藝術得以被接受，需要有相當的群眾基礎。1880年代，當孟克開始傾注於繪畫時，挪威畫壇和德國一樣，盡是充斥著一些學院風格的陳腐浪漫寫實之作，印象主義要到1890年代才開始影響到挪威畫壇。

1889年，孟克得到一筆國家基金而到了巴黎，接觸了當時開放

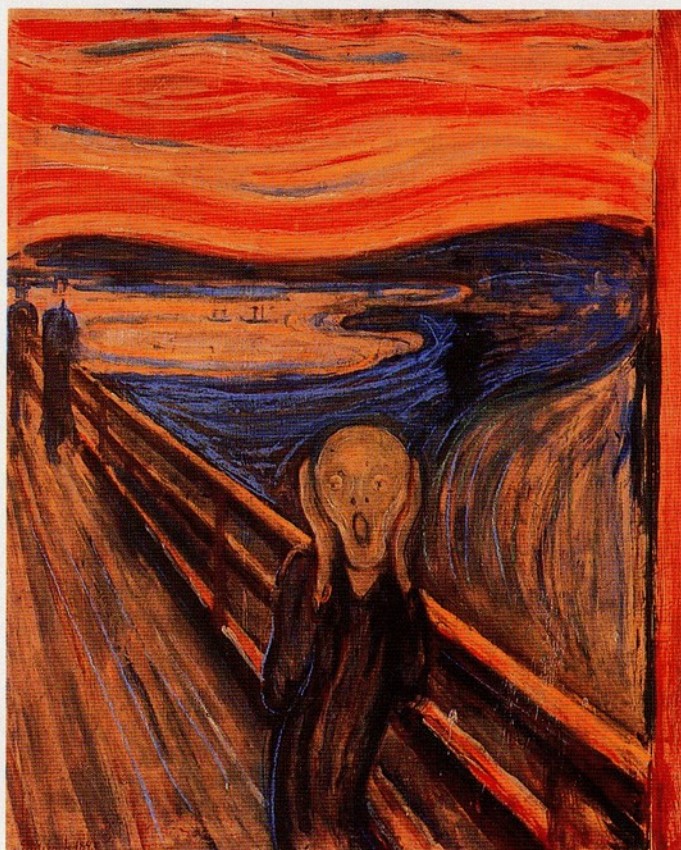


圖2  
孟克，《吶喊》  
91×73.7cm，  
1893。





圖3 孟克，《生之舞》，1899—1900。

活躍的前衛藝術圈。沒有明確的記載顯示他是否與高更、梵谷一羣人結識，但從他作品中摒棄自然的客觀表象，及強調個人與人性感情來看，顯然與他們走著同一路徑，尤其是來自梵谷的影響。1892年離開巴黎之際，他已經掌握到自己的風格，而與當時挪威的同儕們在風格上大相逕庭。此時的代表作品如《死亡之室》(Chamber of Death, c.1892, 圖1)畫的是其姊的去世，與哀傷的家人。同年(1892)他獲邀參展於「柏林藝術家協會」，作品在畫展中引起相當

大的震撼與議論，並因此導致協會中贊同孟克的前進派領導人利伯曼請辭。後來終於1899年另起爐灶，成立了「柏林分離派」。由於獲得前進派的激賞，孟克於是在柏林定居了下來，直到1908年因精神崩潰病發，住進哥本哈根的精神療養院，方離開柏林，後來轉回奧斯陸(Oslo)故居終老。柏林時期同時也是孟克作品的成熟鼎盛期，並為後來的德國表現主義產生了決定性的影響。此時的代表作品如《吶喊》(The Cry, 1893, 圖2)及《生之舞》(The Dance of Life, 1899

-1900, 圖3)皆是公認的經典之作。

綜觀孟克作品風格的形成，首要歸因他趕上了巴黎最活躍的時期，其次是遭遇了德國畫壇急欲謀求新的思潮。但最重要的還是來自他個人氣質。孟克代表了他個人的悲劇氣氛，並反映了當時斯堪地那維亞特有的文學背景；十九世紀出現的戲劇家易卜生(Henrik Ibsen)和作家史特林堡(Strindberg)，使挪威的文學界提昇到國際性的地位。孟克與史特林堡，及當時柏林、挪威的一些文學家交往甚密，孟克



有些靈感乃是得自易卜生的作品。

孟克在五歲時失恃，十三歲時，姊姊亦因肺疾去世（見《死亡之室》一作），父親在一貧困地區行醫，他本人亦長期與肺疾和神經質掙扎。這種早年即籠罩在死亡、疾病、焦慮感中的氣氛，形成他一生作品最大的主題。雖然這種世紀末的氣氛普遍感染了許多十九世紀末的藝術家，但他們正足以反映孟克的心境與一生！配合當時弗洛伊德（Sigmund Freud）正在發展的「精神分析學」理論，孟克作品中另外一個重大的主題便是對「性慾覺醒」的描繪；如在《生之舞》中，我們由左至右，看到女人從穿白衣的純潔少女，步入熱情洋溢的紅衣女，乃至凋萎孤獨的黑衣女三部曲描繪，「跳舞」成為「性誘惑」的藉寓，我們在背景中看到月亮（或太陽）在地平線的倒影，形成了一男性性器造形。和其他象徵主義畫家一樣，孟克對女人也有莎樂美情結，這種對女人是禍水、妖精，或蠱惑男人的吸血鬼之頹廢觀念，屢次出現在他的許多油畫及版畫作品，如《瑪丹娜》（Madonna, 1895-1902, 圖4）木刻版畫中，環繞裸體瑪丹娜的，是一圈精子形成的框框，循至左下角，則出現了一個幼兒胚胎。

長年折磨他的焦慮感普遍出現於他的作品中，最典型的便是《吶喊》一作以「新藝術」線條表現視覺性的音波。孟克以文字寫下了他創作這幅畫時的感覺：「我走在路上，落日中，我開始感到一陣憂鬱的痛苦。突然間，天空轉成血紅，



圖4 孟克，《瑪丹娜》，1895—1902。

我停下腳步靠牆佇立，感到極度的虛脫疲累，注視著燃燒般的雲朵，像血和劍一般掛在黑藍的海灣及城市。我的朋友繼續前行，我站立凝神，驚悸震顫中，我聽到（感到）

一聲嘶嗶凌空而來。」這種源自個人感覺的表現，與梵谷十分相似。

孟克雖然活到八十高齡，但他的創作鼎盛期早在1890年代即已出現，後半段只是一再重畫舊作。





圖5 孟克，《吸血鬼》，木刻版畫，1896—1902。

1894年後並開始嘗試各式版畫。雖有人認為他的版畫更具影響力，但基本上為同一題材的重複製作，如作品《吸血鬼》(Vampire, 1896-1902, 圖5)。

### ■詹姆斯·恩索爾(James Ensor, 1860-1949)

與挪威的孟克同一時代，出現了比利時超現實主義(Surrealism

)之父——恩索爾。在時間上，恩索爾和孟克的一生幾乎是平行的，他們同樣對深層的人性負面感到興趣，均著意於描繪精神意識的恍惚狀態，又各自代表了出身地的傳統；這點對恩索爾來說，尤其明顯。從其大量的作品中可窺出他對法蘭德斯(Flemish)文化強烈的繼承意識，包括他多次以半諷寓的手法，烘托出魯本斯(Rubens)的影子，如1899年的《自畫像》(圖6)，乾脆把自己畫成酷似魯本斯混在

一堆面具之中(面具有些取自他的敵人——即藝評家們)；他的作品，明顯地受到十五世紀的波希(Hieronymus Bosch)、十六世紀的布勒哲爾一世(Pieter Brueghel the Elder)的影響。這原是一支自由自在表現幻想的非主流畫系，摻溶了一些鄉村民間傳說，或中世紀民俗傳奇。恩索爾在1880年代作品出現時，可說是驚世駭俗，然而要到1920年代，大戰後比利時的超現實主義畫家馬格利特(Magritte



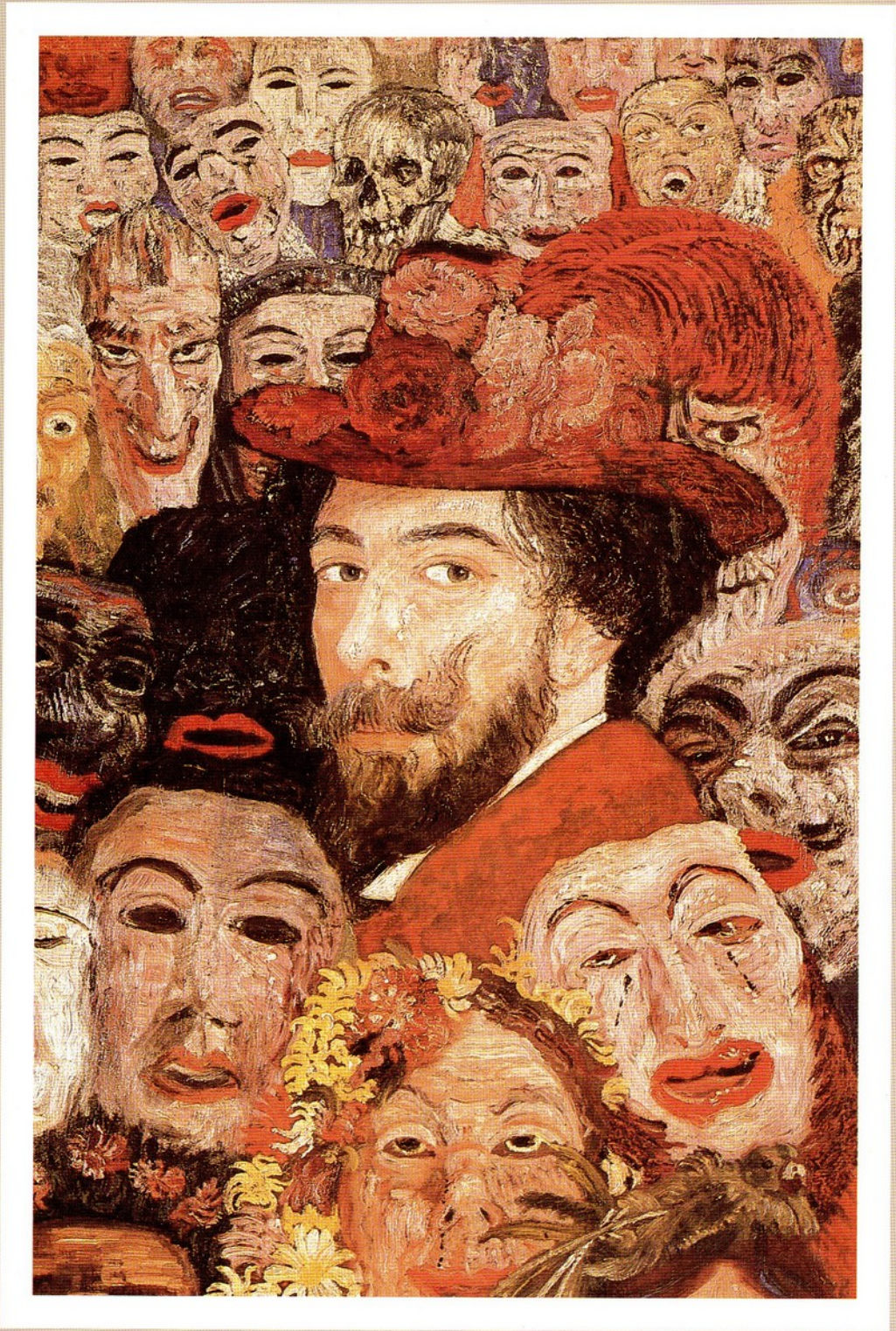


图6 恩索爾，《自畫像》，1899。





圖7 恩索爾，《被誹謗的面具們》；135 × 112cm，1883。

)諸人出現後，大家才了解到他的重要性。

恩索爾誕生於比利時的海港奧斯坦德(Ostend)，父親是一名有教養的英國人，來自法蘭德斯母親和家人則經營了一間雜物紀念品

店，裡頭擺滿了玩具、貝殼，裝了模型船的酒瓶、瓦陶器，還有法蘭德斯人嘉年華會使用的各式怪誕面具等，這可以解釋後來出現在他作品中，各式各樣面具和道具的來源。

他於1877到80年間，赴布魯塞爾藝術學院習畫，算來也是學院科班出身，畢業時已能作出極具水準的傳統寫實浪漫風格作品。1881年他入選布魯塞爾沙龍，翌年並入選巴黎沙龍。就在同時，他的風格由於接觸到了法國的印象主義，而發生轉變；雖然當時的印象主義仍處於不被法國學院派納入正統的異端地位。恩索爾的畫面比印象主義色彩更鮮麗，他開始畫一些假面具、骷髏、醉漢，甚至殘酷及怪誕不經的幻象，有一些作品看來像是寓意曖昧的面具聚會，連標題都難以被了解，如《被誹謗的面具們》(Scandalized Masks, 1883, 圖7)，圖中一位面具人推門進房，看到另一位面具人，兩人目光相注唐突的一刻。面具顯然是來自法蘭德斯民間傳統的嘉年華會，但畫中人不止是滑稽演員，他們置身於一種冷酷猙獰的氣氛中，面具開始產生出一股令人不安的真實感，看來毋寧是畫家誇張其心境情緒的幻象。1884年，布魯塞爾沙龍將他這類作品悉數打了回票；這個事件促使恩索爾和其他二十名先進畫家組成了「二十人團」(Les Vingt, Les XX)，繼續在布魯塞爾推動歐洲前衛藝術。但到後來，連「二十人團」都無法包容恩索爾；他最有名的大幅作品《基督入境布魯塞爾，1889年》(The Entry of Christ into Brussels in 1889, 1888, 圖8)完成於1888年，這張作品連同恩索爾本人一齊被沙龍封殺。直到四十年後(1929年)，才得到公開展出的機會。

百年後的今天，在欣賞恩索爾





圖8 恩索爾，《基督入境布魯塞爾，1889》；256.8 × 378.4 cm，1888

作品之際，其意象之鮮銳，仍足以令人感到一陣陣震慄，無怪乎在1880年代，他獨樹一幟的風格要引起如此大的反彈。但如果我們只將恩索爾作品解釋成出自狂人的瘋狂幽默，那未免過於簡單，有欠公允；從他對愛倫坡及波特萊爾(Baudelaire)、巴爾札克(Balzac)文學作品的執迷，以及他對過去傳統版畫，如杜米埃(Daumier)、哥雅(Goya)、波希等幻象、諷寓手法之融會假借，可以看出他是一名極富學養的全才畫家，其奔放的才氣包括了各式風格及各種媒材。曾有人說：光是恩索爾的版畫素描(圖9)，就足以使他在美術史佔

下一席。

在1880年代末期，恩索爾的作品出現了許多宗教性主題，但它們並不是表現虔敬信仰的狹意宗教畫，反而比較像是藉由宗教情景，表達出他對負面人性的反感。以《基督入境布魯塞爾，1889》一作來看：基督騎驢進入一個類似大市集或嘉年華會的場景，向一群人舉手祐福；喧囂的樂隊、小丑、化裝面具等奇形怪狀的各式面孔，還有一個快衝出畫面肥胖的大主教，活似一幅充滿人性貪婪、猥褻、愚蠢的現代浮世繪，或一幅現代社會的《最後的審判》。與這張作品誕生的同時，也正是高更、梵谷的鼎盛

期，但從另一個角度看，恩索爾要比他們來得更大膽強烈，尤其是他完全摒棄了自然的寫實因素，勇於深入一個冷門的「諷刺畫」領域。

雖然由他參與創辦的「二十人團」，早在1887年即展出過秀拉的代表作《星期日大遮特島午後》，以及馬內、梵谷、高更、羅特列克等前衛作品，但他們自己的聲譽地位卻遲至1920年代才得到肯定；1929年他獲封男爵；1933年法國贈予他榮譽勳位；1949年他以八十九歲高齡謝世時，喪禮備極哀榮。



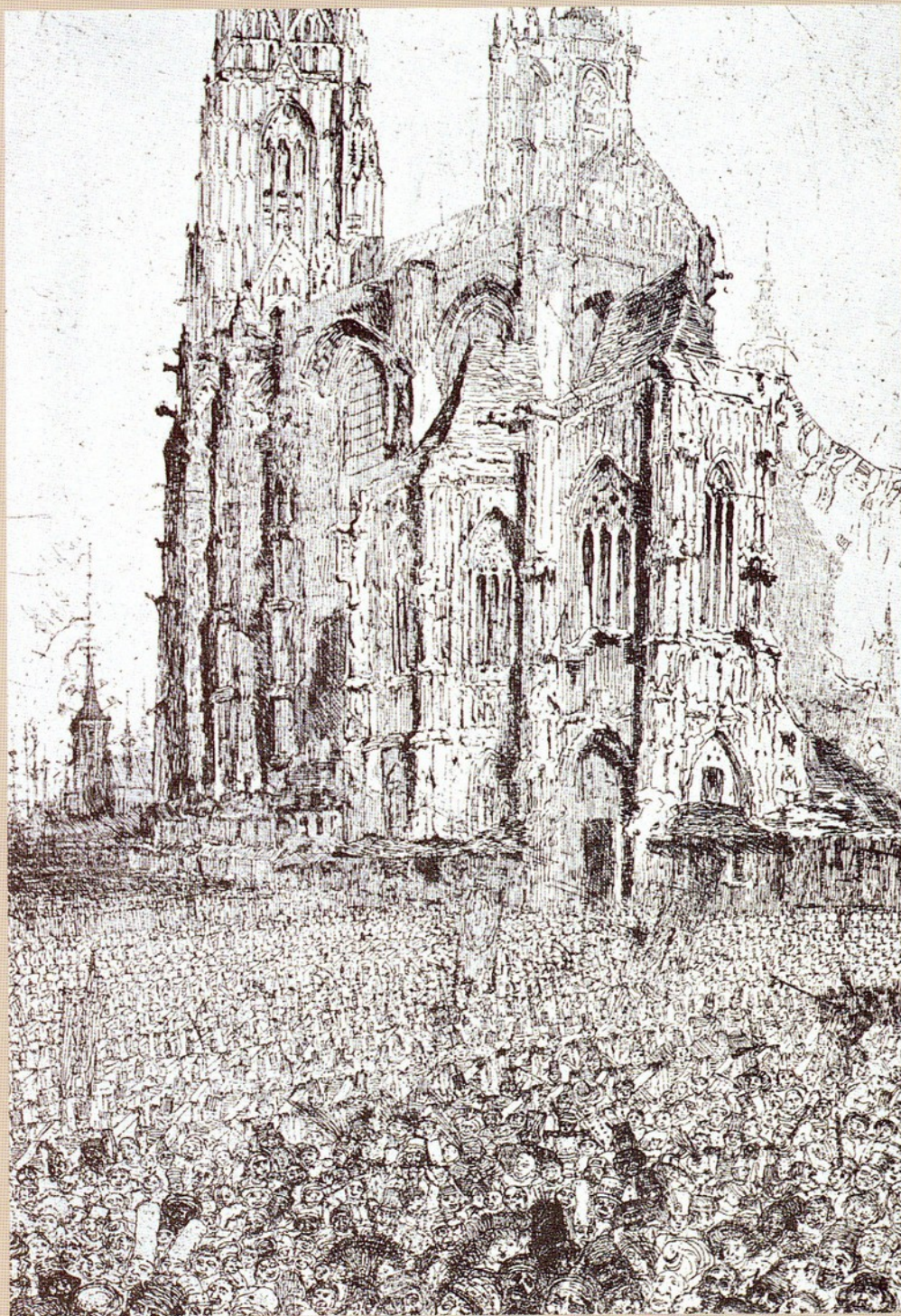


圖9 恩索爾，《大教堂》，銅版；23.6×17.7 cm，1886。

---

註

「巴比松畫派」(Barbizon School)，十九世紀中葉，一群以巴黎近郊的楓丹白露 (Fontainebleau) 森林區的巴比松小鎮為聚集中心的風景畫家，主要成員有米勒等人。提倡現場寫生，可視為印象主義的前身。

---

參考書目：

- H.H. Arnason, *History of Modern Art*, Abrams.
- David Britt, *Impressionism to Post-Medernism*, Bulfinch.
- Jacques Janssens, *James Ensor*, Crown Publishers, Inc.
- Ian Dunlop, *Edvard Munch*, St. Martin's Press, Inc.
- Dictionary of Art and Artist*, The Penquin.
- John Fleming, *The Visual Arts: A History*, Prentice-Hall.