

第五篇 野獸主義(Fauvism)(上篇)

野獸主義及馬諦斯

陳沁楨

(作者為美國密西根大學藝術碩士)

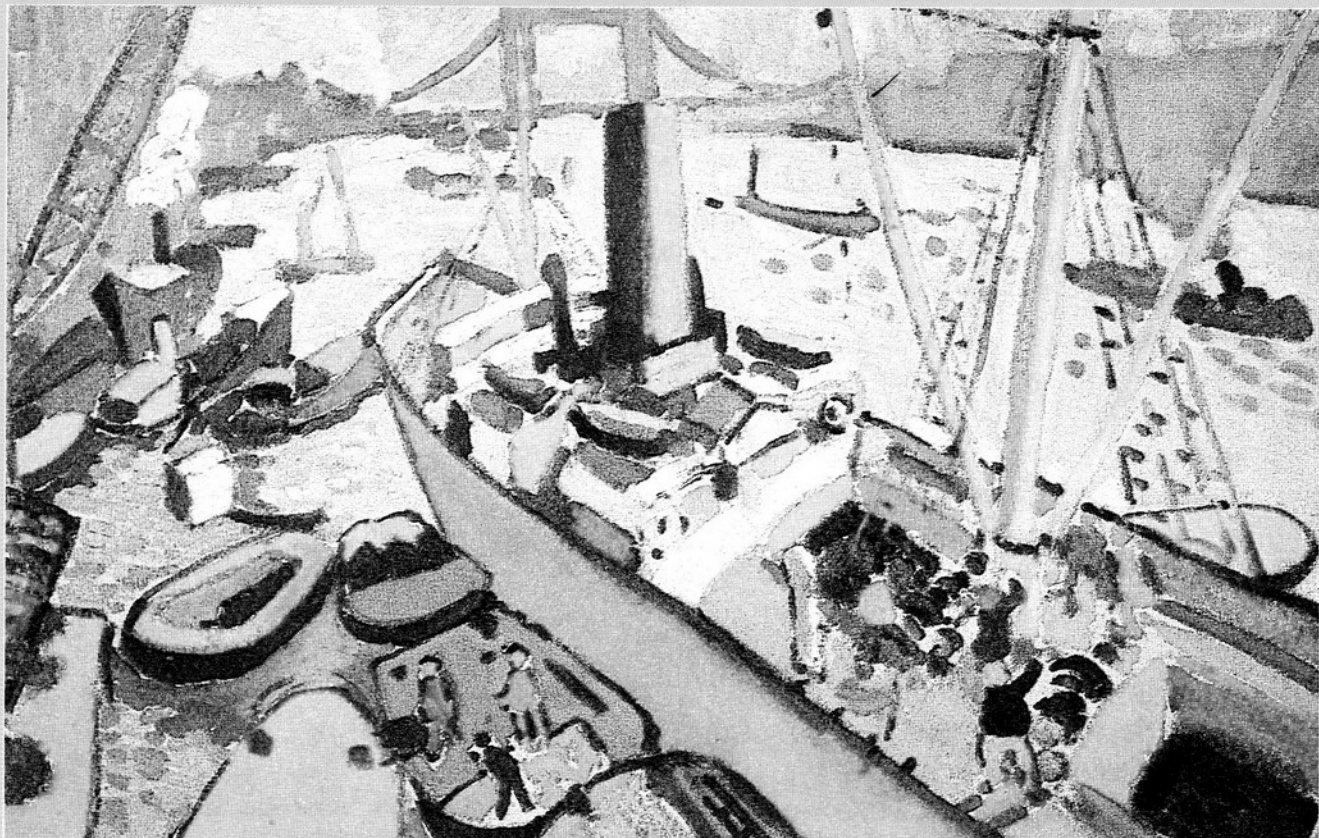


圖1 德安《倫敦灣》 1906

■「唐那太羅」困於獸群中！（註）

這是藝評家渥塞爾(Louis Vauxcelles)對1905年「巴黎秋季沙龍」(Autumn Salon)第七號展覽室所下的一句尖酸的諷刺評語。這間展覽室當時掛滿以馬諦斯

(Matisse)為首，德安(Derain)、烏拉曼克(Vlaminck)、馬克也(Marquet)及魯奧(Rouault)等人之色彩鮮艷、線條大膽誇張的作品(圖1.2.3)；在展覽會場中央，卻有一尊仿文藝復興時期之古典風格的雕刻胸像。「野獸」(Fauve)一語，遂成

為其風格的定名。

事實上，這群被綑綁在一起的「野獸」成員，在當時並未成立畫團組織，也無任何教條宣言，但就如「獸王」馬諦斯日後所言，「野獸主義無非是代表一個有勇氣回復到繪畫本身的純粹性之起跑點罷

了！」

籠統說來，這群新生代畫家似乎早已厭倦了印象主義所標榜的中產階級優雅氣質，除了立意走出沙龍學院的偏狹桎梏外，對當時象徵主義所流行的世紀末頹廢感傷美學題材，及新風格(Art Nouveau)的隱晦手法，更是感到不耐。

■「牟侯畫室」(Moreau Studio)

馬諦斯、馬克也、魯奧等人均為牟侯(Gaustave Moreau)的學生；「牟侯畫室」後來被稱為孕育野獸主義的搖籃。牟侯本人的象徵主義莎樂美題材的學院風格作品，其藝術地位至今仍頗有爭議，但他卻調教出馬諦斯及魯奧這等出色的門生。馬諦斯在1893年進巴黎藝術學校(École de Beau-Arts)時，遇牟侯為師。和其他附屬於巴黎藝校的畫室不同的地方在於，牟侯是一位優秀而開明的教師，當其他畫室一味遵循學院沙龍風格之際，他不但拒絕販售自己的風格給學生，而且鼓勵學生不要閉門造車，多逛羅浮宮觀摩前人的作品，教他們走出畫室、走向街頭，先忠於自己的感情，再融合前人的精髓，從中尋找出獨立的風格。

■「獸性本色」(1905—1907)

什麼是野獸主義呢？簡而言之，它可以說是對象徵主義中沉悶文學題材的反動，它再度重申了印



圖2 烏拉曼克 《運河船》 1905—06

圖3 魯奧 《街頭藝人的放蕩舞姿》 1905





圖4 德黑姆 《甜點》 1640

象主義裡，對自然直接而熱烈的禮讚，再藉著後期印象主義艷麗的對比色彩，以主觀、強烈而迫切的筆觸表現出來的作品。在色彩上，野獸主義雖未達於完全的抽象（如康定斯基），但它解放了色彩作為「描述性」工具的概念，重申色彩本身的「表現性」。就這點而言，野獸主義亦可視為表現主義的一部份。也就是這種年輕狂熱的自由主觀氣質，使它成為二十世紀最短暫的一個藝術運動；從它的誕生到解放歷時不到兩、三年，大約在1907年之際，其主要成員便紛紛改弦易轍，

各走各的風格了。最明顯的例子是魯奧，他一早即對宗教主題感到興趣，雖然他的作品在畫面上那種刻意的粗獷感與野獸主義風格有關聯，但無可置疑的，他濃黑的輪廓線手法，係出自中世紀的鑲嵌玻璃藝術，而其充滿社會批判的意旨，更不屬於野獸主義的精神範疇。

■昂利·馬諦斯 (Henri Matisse 1869—1954)

馬諦斯是二十世紀繪畫史上，

第一位出現的大師級畫家，雖然他未立意組織或創立「野獸主義」，但他才是確立野獸主義重要性的功臣。就年齡及作品而言，馬諦斯無愧為「獸王」之尊，在藝術史上，他的重要性更遠超慧星一現的野獸主義。馬諦斯只比那那派的波那爾(Bonnard, 1867—1947)小兩歲，雖在繪畫風格上差了一大輩份，但兩人有諸多共同點——早年均學法律，對色彩均具有卓越的敏銳稟賦，皆喜好頌讚人生的題材，同樣具有「色彩的畫家」之稱，兩人亦互為尊崇。

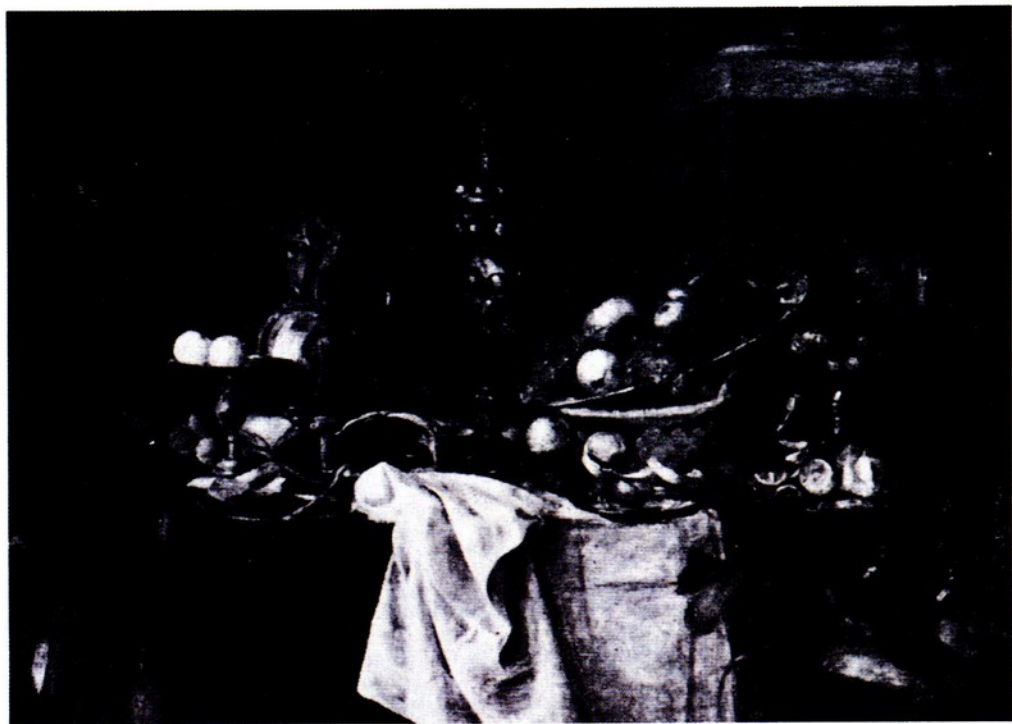


圖5 馬諦斯
《琺瑯德黑姆的甜點》1893—95

馬諦斯來自法國北部富有的糧種商人的家庭；二十出頭時，原本學法律的他在家養病中，偶然受朋友建議作畫自遣，未料從此改變了他的一生。直到他八十五歲臨終前，仍然孜孜不停，留下了大堆正在進行中的作品及企劃案稿。

他最早期的作品，色調沉黯，且維持相當寫實的傳統，曾短期進入學院派畫室習畫。1893年進入了巴黎藝術學校，遇牟候為師。為其畢業生的轉捩點。在畫室內，馬諦斯結識了魯奧、馬克也，和其他幾位日後在沙龍合展的野獸主義成員畫家。這時期有一張他在羅浮宮臨摹十七世紀荷蘭畫家德黑姆(Jan Davidsz de Heem)的靜物作品(圖4、5)，比原作小很多，並且捨棄了許多細節，係以寫意方式臨摹完成，顯出馬諦斯日後在色彩及構

圖上簡潔的取向，及他對前人作品抱持一種笛卡兒(Descartes)式「方法論」的分析態度。晚至1897年之際，馬諦斯才開始讓自己接受當代藝術理念的洗禮：從印象主義到秀拉、席涅克(Signac)的新印象主義(即分光主義；Divisionism)。當時如寶加(Degas)、雷諾瓦(Renoir)等人都已六十歲左右的前輩畫家了。一張1897年在國家沙龍展出的《餐桌》(Dinner Table, 1897, 圖6)雖然色調偏暗，但仍有印象主義瀲灩的油彩效果。這張作品隱藏另一特點是——橫過整個畫面的餐桌形成了一大片斜面，和背景形成簡潔建築線的空間關係，預期了他後來對立體主義的興趣。

1898年牟候去世後，三十出頭的馬諦斯雖轉往學派畫室作畫，但

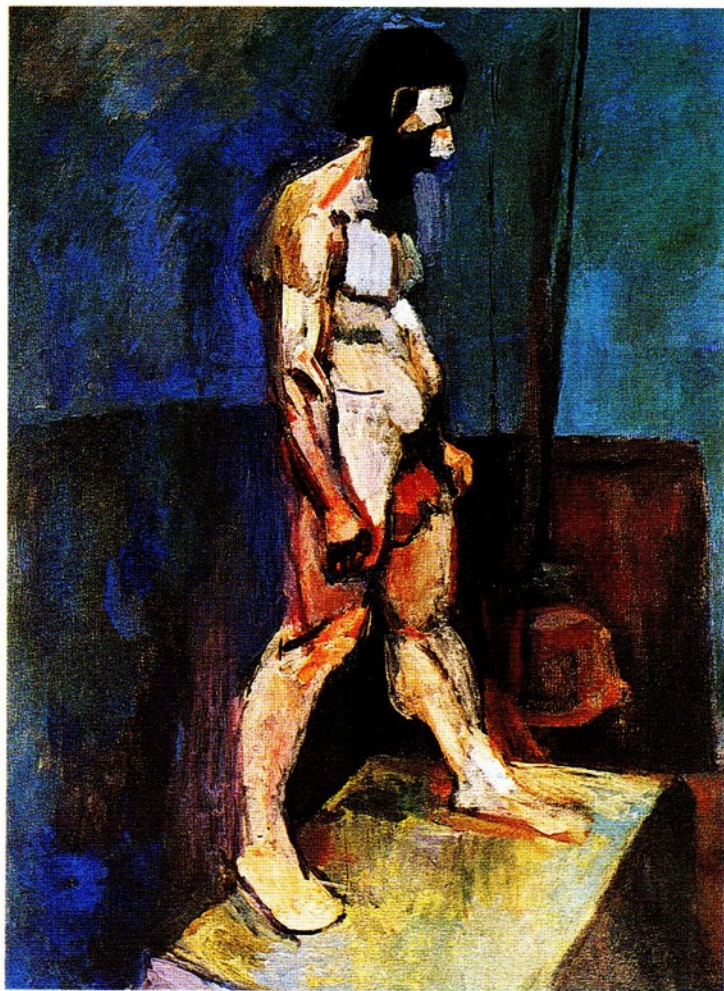
此時他已經開始以自己的方法摸索出獨自的風格，並且漸漸成為巴黎繪畫界年輕人的龍頭角色，而產生出一股影響力。維拉曼克曾經形容身材高大的馬諦斯，帶著金邊眼鏡，留著一把鬍子，頗像一名儒雅的教授，朋友們都暱稱他為「博士」(The Doctor)，以示敬服。

真正說來，高更、梵谷、塞尚的作品才是馬諦斯這時期的老師。梵谷於1890年去世時，地方新聞報導不過兩行，高更與塞尚則分別於1903年、1906年去世；雖然當時在美術史上的地位尚未確立，但他們二人的作品已是當時最受前衛的年輕畫家關切的，馬諦斯自不例外。一般咸認為，高更及後來那比派的純色色彩給馬諦斯很大的啟發，但馬諦斯卻排除了高更色彩裡的情緒化及隱喻的意念，將色彩向前跨進



圖6 馬諦斯 《餐桌》 1897

圖7 馬諦斯 《男模特兒》 1900



一步，認為色彩本身應該積極地成為畫面結構的主角。比如說：空間感不應祇由傳統的透視法則表現出來；色彩本身寒、暖色的前進或退縮自然可以造成空間感。這種將畫面上原本僅具裝飾功能的色彩轉為「表現」本身，形成馬諦斯作品中一個主要的色彩概念。至於塞尚，則是他最崇拜的畫家，就氣質而言，馬諦斯也比較接近塞尚而不似梵谷，雖然梵谷畫面色彩的平面化及壓縮的空間感影響了馬諦斯，但他畫中那股神經質地幌盪感及誇張的氣氛卻不屬於馬諦斯。馬諦斯喜歡塞尚所說的：「藝術是與自然平行的和諧。」在理念上，塞尚對他最重要的影響有兩點——即「作品結構的力量乃來自色彩與線條」，和「光線不是畫出來而是從色彩中表現出來的」兩個概念。他喜歡塞尚，甚至在1899年經濟狀況很差時，仍買下了塞尚的一張小幅《沐浴者》(The Bather)，並保存至1936年，才捐給美術館。1900年所作的《男模特兒》(Male Model，圖7)，有他一貫的簡潔的造形構圖，其中人體變形的透視及壓縮的空間感，看得出是來自梵谷及塞尚的影響。

■ 1905年的秋季沙龍作品

1904年馬諦斯與席涅克結伴在南法的聖催佩(Saint-Tropez)作畫，地中海的艷陽再度激起他對色彩分光法的嘗試，畫了一批習作後，回到巴黎完成了《華美·靜恬

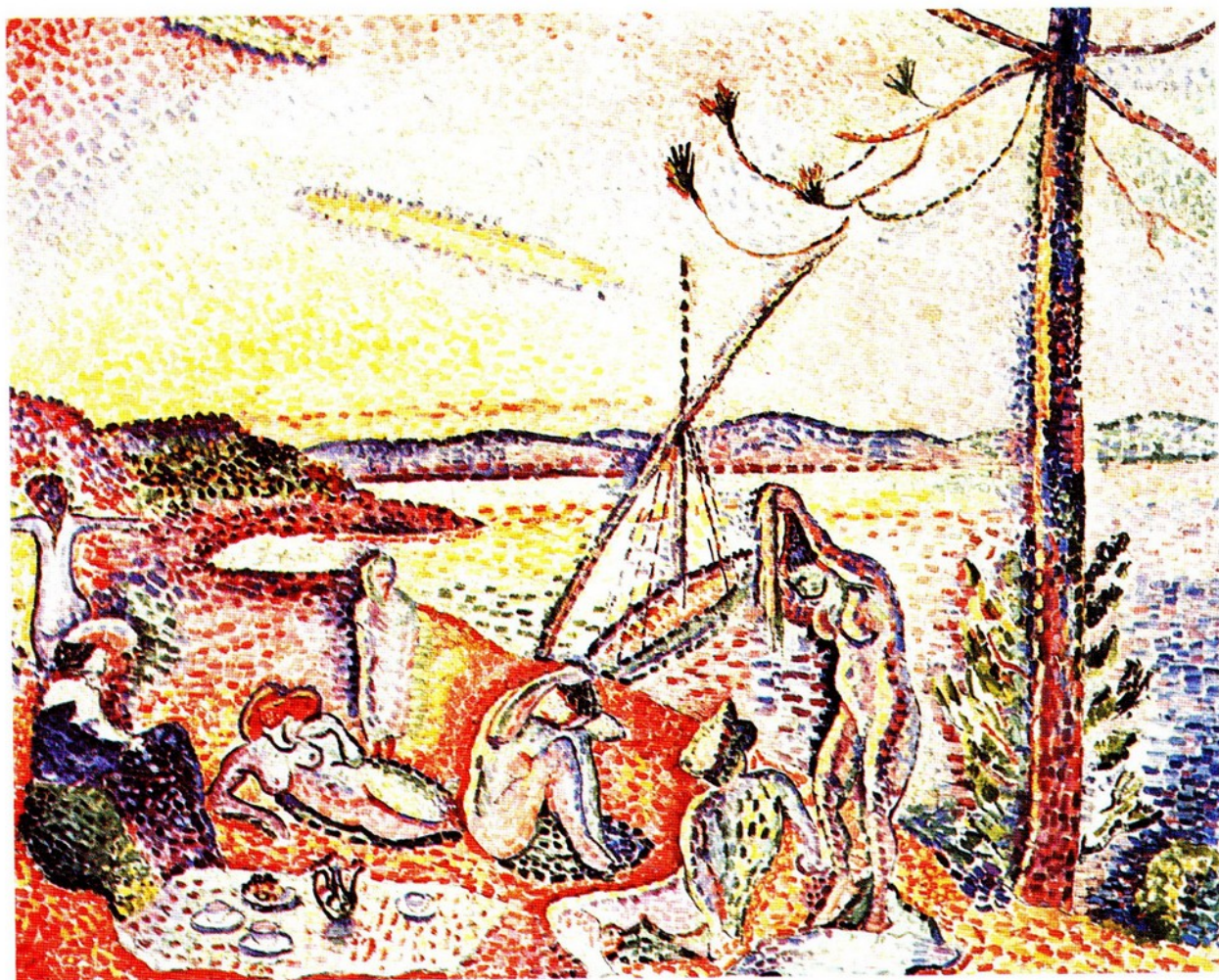


圖8 馬諦斯 《華美、靜恬及甜情的》 1904—05

及甜情的》(Luxe、Calme et Volupté 1904-5.圖8)，這幅引自波特萊爾(Baudelaire)詩句的作品，出現於1905年「野獸事件」的沙龍展。畫中有馬諦斯特有的感性抒情特質，技法上雖為典型的繽紛大筆觸點描，風格卻是來自塞尚的《沐浴者》。這種揉合裸體—風景的「失樂園」之牧歌情景，成為馬諦斯的一個主要代表風格；經由這幅畫，像火車頭一般，帶出了日後

一連串重要的作品。事實上，這幅作品名氣雖大，但連馬諦斯本人都有內容與標題相去甚遠的感覺；畫中七位裸女更形擁擠。不久他便放棄了分光主義，並批評其機械論之短絀。

同年沙龍展中，還有一幅《窗外，科洛爾》(Open Window, Collioure 1905.圖9)，同樣是來自地中海情調，並形成他喜好的題材之一：簡單的窗戶望向陽台，有著

盆花、蔓藤、藍天、海及船桅；不但窗外世界是亮麗的色彩，室內的窗框、牆壁也是大膽的藍、綠、紫色。在色彩上，馬諦斯朝色彩的抽象純粹性前進，又比波那爾跨出了一大步。對馬諦斯而言，色彩不再如印象主義般去重複知覺的世界，而是超越視覺網膜的觀察，成為概念上的重新組合創造；此時的馬諦斯已與印象主義永遠的決裂了。

馬諦斯在沙龍展中，受到最大



圖9 馬諦斯
《窗外·科洛爾》 1905



圖10 馬諦斯 《帶帽的女人》 1905

爭議的其實是另一幅以馬諦斯夫人為主角的《帶帽的女人》(Woman with the Hat, 1905, 圖10), 不僅是背景, 甚且在臉部也以紅綠色彩堆砌起來的一張花臉, 以今天的角度來看也許無甚了了, 但在當時, 將這種手法從風景突然移到肖像畫實為創舉, 也使觀眾感到驚駭, 有人因此詆毀他缺乏品味。然而緊接在《帶帽的女人》之後, 他又以他太太畫出一張更大膽的《綠條紋》(Green Stripe; 又稱 Madame Matisse, 1905, 圖11): 一道鮮綠從中將臉分成兩色。但在這時, 馬諦斯與其他野獸派畫友們, 已經為他們的作品, 在理論上尋到了避風港, 亦即根據高更及象徵主義、那此派的理論推衍而出的——畫家有權罔顧任何寫實要素, 自由支配任何造形與色彩。或許是馬諦斯取材, 自凡俗生活的日常一景, 而非高更等人所選擇的心理異象(如高更所作《黃色基督》), 或魯東(Redon)對神秘幻象的描繪, 所以才令人難以接納吧! 馬諦斯對於這些抨擊的回答是: 「如果我在路上看到一個這樣的女人, 肯定也要嚇壞了, 但最重要的, 我不是在創作一個『女人』, 而是在作一張『畫』!」

■ 20世紀初的巴黎藝術市場

巴黎在這時已成為世界藝術中心, 但以商業市場來看卻還是牛車拖步。巴黎當時只有三個定期沙龍首先是1890年由官方沙龍分裂出



圖 11 馬諦斯
《綠條紋》（馬諦斯夫人）
1905

來的「國家沙龍」，和至今仍存在的「法國藝術家聯盟」沙龍(Société des Artistes Français)，及1884年成立的「獨立沙龍」(Salon des Independants)；前兩者祇展出傳統風格的作品，「獨立沙龍」雖比較

有包容性，但仍不展出前衛性作品。在布魯塞爾的「二十人團沙龍」(Salon des XX)是唯一的前衛沙龍。因此1903年比較開放的「秋季沙龍」成立時，馬上吸引了馬諦斯等人。至於民間畫廊，較有規模的，

全巴黎加起來不過12個左右，這些畫廊更不像今天的蘇荷區畫廊打著前衛的旗幟，他們大半只展出已被認定的畫家作品。

繪畫買賣風氣當時也不普遍，只有很少數的收藏家願意贊助無名

氣畫家，不似今日畫壇有許多文宣機會，可藉商業包裝來製造一位畫家。在這段期間，一些有勇氣且獨具慧眼的畫商出現如杜蘭路(Durand-Ruel)，他花了二十年的心血為印象主義採收果實，或在1904年替馬諦斯開第一次個展的沃勒(Ambroise Vollard)等人，他們經營的都是長期不賺錢的畫廊。另外值得一提的是是一些先知先覺的收藏家；在塞尚與高更的作品尚受爭議之際，馬諦斯首先得到了史坦恩(Stein)家族的贊助購畫；他們是住在巴黎的美國家庭；其中最著名的是名作家歌楚·史坦恩(Gertrude Stein)，由於她率先收藏，後來並引介了蘇聯商人席斯基金(Shchukin)及其他美國收藏家購畫，從此紓解了馬諦斯經濟上的壓力，使他得以旅遊了阿爾及利亞(Algeria)、北義及慕尼黑等地，且無後顧之憂的從事大型作品創作。

■ 1906

1906年是野獸主義的豐收年，雖然塞尚在這年去世，但馬諦斯在阿爾及利亞旅行歸來後，畫出了他最知名的作品之一：《生之悅》

(The Joy of Living 1905-6, 圖12)，從此展開了緊接著十年他作品的精壯時期。《生之悅》也是人體一風景的牧歌題材，但與《華美、靜恬及酣情的》技法完全迥異：平塗的色塊代替了點描筆觸，《華》作只有六位人體，但《生》則以穿針引線的功夫，統合了十六位人體，形成裊繞畫面的神奇線條律動。這



圖12 馬諦斯 《生之悅》 1905—06

張作品大大地統合了「空間感」兼「量感」，其重要性在於強調繪畫的「平面性」(Flatness)及線條本身的抽象本質，平塗的色塊造成的圖案裝飾效果。和畢卡索(Picasso)翌年(1907年)所作的《阿威農的少女》(Les Femmes d'Alger, O. J. No. 11, 圖13)，同為現代繪畫史上兩張抽象經典之作。但因後者直到1937年，才有機會公諸於世，因而顯得《生之悅》更具影響力。

■ 非洲藝術

《生之悅》使人聯想到「新藝術」的有機線條，但「新藝術」往往拘泥於裝飾的特質，相較之下，馬諦斯則較為獨創，且帶著特有的原始異域情調。

自從印象主義以來，歐洲畫家便開始厭棄理性文明所造成的人性疏離感，對異域文化或返樸歸真的

追求逐漸形成一個主要思潮。其中影響最激烈的，莫過於「非洲藝術」的發現。提起「原始藝術」(或稱「部落藝術」)，一般最直接的聯想是雕刻人像，但原始藝術不僅是一個與繪畫對立的雕刻，它實則包涵了與西方傳統截然不同的價值觀及藝術觀。當最典型的歐洲繪畫理念受制於追求形體、空間、時間(敘事、動作的描繪等)，及一絲不苟的嚴謹表現時，原始藝術則無視於寫實的教條，及空間關係的描繪。歐洲人在欣賞原始藝術時更無需去作歷史的考量，不管是在可怕的頭部面具造形或膨脹的身體及誇張的性器官表現、簡化的肢體，它們都直接表現了與解剖學毫無相關卻強而有力的造形，這種出自「傳襲的概念」之表達方式，與西方關節清晰的造形產生了鮮明的對比。當馬諦斯、畢卡索檢視非洲藝術時，他們看到的是從高更以來就嚮往的既神祕又

神奇的力量。一個「可怕」的面具
 頓然成為一個代表「美」的面具。
 這種「美」立即獲致馬諦斯與畢卡
 索、德安、烏拉曼克、克利 (Klee)、
 布朗庫西 (Brancusi) 及其他後來
 的藝術家所追求。如馬諦斯在 1907
 年一趟非洲之旅後的作品：《藍色
 裸體》(Blue Nude, 圖 14)，畫的
 是維納斯躺姿的裸女，構圖取自《生
 之悅》畫中央一位裸體。從其誇張
 的肢體及臉部表情，我們讀到了與
 非洲藝術同出一轍的抽象手法。這
 種能夠將「傳統」與「新創」整合
 起來的能力，可說是馬諦斯的特
 長，他是第一位能融合原始藝術於
 西方藝術並且成功的畫家。



圖 13 畢卡索 《阿威農的少女》 1907

圖 14 馬諦斯 《藍色裸體》 1907





圖 15
馬諦斯 《紅色的和諧》
1908—09

他在接下來數年的作品，大半是《生之悅》理念的進一步延伸。1908年他將其理念整理成《畫家手記》(Notes d'un Peintre)出版，在書裡他說道：「我所追求的無非是『表現』(Expression)，……我不認為它是在於臉部瞬間表情或者是強勁的畫面動勢，而是存在於畫面整體：人體所佔的空間及其背景、比例，皆扮演其角色。構圖的藝術在於能夠對不同元素加以安排組合，如此以「裝飾的」的手法來表現出感情……任何在畫面沒有作用的部份即是有害的，一張藝術作品必負整體的和諧之美；任何多餘的細部在觀賞者的心中即是侵佔了主要的細節。」馬諦斯的文字理念可以《紅色的和諧》(Harmony in Red 1908-9, 圖 15) 及《舞》(The

Dance, 1910, 圖 16) 為代表。兩者皆受蘇聯商人席斯基金 (Shchukin) 的委託而作。前者原先在 1908 年沙龍展出時，背景是藍色的，隔年改成紅色後才送交買主。整張作品的背景為一片平塗的紅色。雖然放棄了傳統的透視法則，但在左上方的窗框，左下角的椅子，桌面靜物的安排，桌面蔓藤般的線條，仍作了點到為止的透視交待，不過在本質上已經是純粹利用色彩和線條表達了繪畫的空間。《舞》的構圖則取自《生之悅》中央一景，全畫只有三種顏色：藍天、綠地、及磚紅的人體，三塊平塗的大色塊密實的封住畫面，但五位舞者卻各自歡舞於畫面中，畫面不但毫無窒息感，反而充滿線條喜悅的律動。

就在馬諦斯完成這一連串代表

作品的 1911 年之際，畢加索、布拉克 (Braque) 及其他立體主義者 (Cubist) 已經以他們的理念，在畫布上進行造形的組合切割有五年之久了，馬諦斯也受到這方面的感染，尤其受了分析的立體主義 (Analytic Cubism) 的影響，在某種意義上也劃下了野獸主義的休止符，揭開了他立體主義時期的另一章。

1910 年馬諦斯在慕尼黑看到了「近東藝術」展覽，顯然這種高度的裝飾性及鮮麗的色彩對他造成深遠的影響，這點可自出現於他三〇年代一系列大批宮女 (Odalisque) 及靜物作品中看出。另外，早在 1890 年之際，他即嘗試雕塑作品，至今留下大約七、八十件作品，但它們的重要性似乎不及其繪畫



圖 16 馬諦斯 《舞》 1910



圖 18 馬諦斯 《藍色裸體 I》 1952



圖 17 馬諦斯 《背部》

（圖 17）。晚年最重要的作品除了為凡斯（Vence）一間教堂設計的彩色玻璃、磁磚及祭壇，還有一批晚年時因手部無法運作自如，利用不透明水彩及剪紙（Paper Cut-Out）技法作出來的作品（圖 18）。

參考書目

- H. H. Arnason, *History of Modern Art*.
- Guichard-Meili, *Matisse*.
- *Dictionary of Art and Artists*, The Penguin
- Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*
- David Britt ed., *Modern Art*
- Nikos Stangos ed., *Concepts of Modern Art*

註

原文為：Donatello au milieu des fauves ! (Donatello among the wild beasts !)唐那太羅 (c. 1385/6—1466)，為米開朗基羅之前，十五世紀最偉大的佛羅倫斯雕刻家。