



尼可拉·德·史塔耶爾

Nicolas De Stael

王哲雄 Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術系、研究所教授

如果就尼可拉·德·史塔耶爾的出生地(一九一四年一月五日生於聖彼得堡 Saint-Petersbourg)、所說的母語、低沈的聲調和修長高大的體型來說，他是非常典型的蘇俄人；但從家族自小就重視他的教育(兩歲就送入皇室學習禮儀)、增廣他的見識而言，又跟純粹的蘇俄傳統顯得有點特殊。的確也是，尼可拉·德·史塔耶爾一生到處走動旅行不斷，讓自己有更多的機會「細察」這風情萬種的世界。

尼可拉·德·史塔耶爾的家世不錯，命運卻不幸乖違。他的父親弗拉底密爾·德·史塔耶爾(Vladimir De Staël)是沙皇(Tsar)時代的將軍，母親是一位音樂家。一九一七年的革命，迫使他們全家不得不於一九一九年逃亡到波蘭；父親於一九二一年逝世在歐仕滔市(Ostrów)，母親也在次年相繼過世。尼可拉·德·史塔耶爾只不過八歲，就和他的姊妹一起成了孤兒，不幸中的大幸是住在布魯塞爾(Bruxelles)的善心友人費里塞羅(Fricero)夫婦願意收養他們，於是他們被送往比利時投靠監護人，在那兒他們成長受教育。

在聖米歇爾耶穌會學校(Collège jésuite Saint-Michel)及梅賀西耶樞機主教學院(Collège Cardinal Mercier)唸書而成績斐然的尼可拉·德·史塔耶爾，一心一意想當藝術家，一九三三年順利地進入布魯塞爾皇家美術學院(l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles)就讀，並且在他二十二歲的時候以首獎畢業於該校。這個時候，他很想旅行，偕同他的同學亞倫·豪斯塔特(Alain Haustrate)前往荷蘭、法國；而與艾蒙·杜豪弗斯特(Edmond d'Hooghvorst)到西班牙。當他途經巴黎之時，看到塞尚、布拉克和馬諦斯的作品甚為動心。一九三六年六月，一位布魯塞爾的藝術愛好者願意資助尼可拉·德·史塔耶爾到摩洛哥旅行

作畫，條件是尼可拉·德·史塔耶爾在回來的時候，必須將旅行中所畫的畫交給他；不過尼可拉·德·史塔耶爾最後並沒有將答應要給的畫寄出，因為尼可拉·德·史塔耶爾深信往後的作品會更成熟更好，尼可拉·德·史塔耶爾在信裡提到此刻的心情說：「要成為藝術家，這些作品就不能算數，而要活得如同樹木(在成長的時候)不去壓榨它的漿汁」(一九三七年七月二十五日，尼可拉·德·史塔耶爾所寫的信件)，對自己的期許和作品的品管要求的確相當謹慎(Robert Maillard, *Dictionnaire universel de la peinture*, S.N.L.-Dictionnaires Robert, Paris, 1975, v. 6, p.165.)。

一九三七年，尼可拉·德·史塔耶爾已經成年，在他返回歐洲之前認識一位女畫家珍妮·齊嫻(Jeannine Guillou)，兩人遂生活在一起，他們雙雙前往阿爾及利亞，而於一九三八年一月到義大利的那不勒斯(Naples)；一九三九年夏天經過康卡賀諾(Concarneau)，探訪珍妮·齊嫻的表哥傑昂·德伊霍爾勒(Jean Deyrolle)，他也是畫家，開導尼可拉·德·史塔耶爾瞭解立體主義。不過，二次世界大戰一觸即發，尼可拉·德·史塔耶爾加入外籍軍團而前往突尼西亞，直到一九四〇年九月才解甲回到法國，在尼斯與珍妮·齊嫻重逢。也在這動盪不安的時刻認識了畫家馬涅里(Magnelli)、賀貝荷和索妮雅·德洛內(Robert et Sonia Delaunay)夫婦、勒·科比霽耶(Le Corbusier)；爲了生活餬口，尼可拉·德·史塔耶爾只好下海當油漆匠，粉刷房屋及油漆家具等工作。馬涅里對尼可拉·德·史塔耶爾的影響是「斷然的」而不是「逐步的」，他使後者放棄從來就未曾真正滿意過的具象繪畫；在這可怕的戰時，尼可拉·德·史塔耶爾也只保存了二十來幅的作品，其中除了兩幅珍妮·齊嫻的肖像畫之外，全部都是抽象，當然他自己也毀棄了一些作品。一九四三

年，在巴黎結識了布拉克，以及另一位在巴黎的蘇俄畫家朗斯誇(André Lansky)，而透過後者的居間介紹，尼可拉·德·史塔耶爾結交了藝術愛好者暨畫廊主持人賈克·杜布荷(Jaques Dubourg, 1897-1981)，後者對尼可拉·德·史塔耶爾往後的藝術生涯的支持是很重要(賈克·杜布荷擁有很多尼可拉·德·史塔耶爾寫給他的信件，談論繪畫的問題，這些書信在一九八一年由倫敦的Taran Man出版社出版)。

畫廊主持人彪榭(Jeanne Bucher)鼓勵尼可拉·德·史塔耶爾選些作品在他的畫廊發表，於是在一九四四年二月參與荷蘭畫家多梅拉(Domela)和康定斯基(Kandinsky)的三人聯展。後來，更與馬涅里一起，而於同年四月七日到五月七日，以「抽象繪畫展」(l'exposition Peintures Abstraites)的專題，假「雛形畫廊」(La Galerie l'Esquisse)展出，緊接著是尼可拉·德·史塔耶爾的首次個人展覽(五月十二日到六月十三日，展出地點相同)；參加一九四五年巴黎「五月沙龍」(Salon de Mai)；在彪榭的畫廊舉行他的第二次個人展覽(一九四五年四月五日至二十八日)。

儘管尼可拉·德·史塔耶爾的畫作已經引起一些藝術批評家的注意，也有北方工業鉅子傑昂·波黑(Jean Bauret)的贊助，他的物質生活還是很艱困，工作士氣低落，一九四五年四月他還因為無錢繳費，收到被切斷水與瓦斯供應的通知。一九四六年，珍妮·齊嫻病逝於「波德洛格醫院」(l'Hôpital Baudelocque)，尼可拉·德·史塔耶爾頓時感到生活失去重心，創作也遭受威脅，為了抒解心中鬱結的危機感，他決定到沙瓦(Savoie)和地中海地區散散心。在偶然的機會裡，他遇見法蘭斯瓦絲·夏普東(Françoise Chapouton)，也許他的創傷需要人撫慰，在很短的交往之後就跟她正式結婚。一九四七年，歷經一段尋找較大的工作室與住家經常搬遷的不安定日子之後，尼可拉·德·史塔耶爾終於在高蓋路七號(7, Rue Gauquet)找到一間合意的大工作室，讓他和新婚不久的太太一起住，而且僅靠著他與卡黑(Louis Carré)簽下的展出合同微薄的收入，度過相當辛苦的兩年(Jean Pierre Jouffroy: *La mesure de Nicolas De Staël*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, Suisse, 1981, p.221)。

一九四八年開始，尼可拉·德·史塔耶爾在各方面都有令人欣慰的轉機：首先，他與布拉克、羅杭斯(Laurens)、亞當(Adam)、朗斯誇一起在索刷赫道明教修道院(couvent dominicain du Saulchoir)於二月間舉辦聯展；其次，他在四月獲得法國籍，正式成為法國的公民；其三，他的長子傑洛姆(Jérôme)於四月十三日出生；其四，由黑克托·史卡賀畢(Hector Sgarbi)籌劃的尼可拉·德·史塔耶爾「油畫素描展」於十月在蒙特威德歐(Montevideo)開幕，展覽目錄的序文由皮耶賀·古赫霽翁(Pierre Courthion)執筆；最後，第一篇由皮耶賀·勒丘荷(Pierre Lecuire)為尼可拉·德·史塔耶爾撰寫的專文：「先頭藝術」(L'Art qui vient à l'avant)問世。一連串的展覽和因工作所締結的友誼，尼可拉·德·史塔耶爾的公眾形象越來越提升高漲，展出的成功也帶來經濟來源的寬鬆。心中一向牽掛的簡化形體與尋找一種非寫實而全然繪畫性的色彩，從一九四八年起，形式漸漸變輕鬆了，色彩上也捨棄以往戲劇化的灰色調，而傾向土黃、羊毛灰褐、粉紅帶點輕灰的色調；一九四九年突然出現藍色調、形體平靜而較堆疊的風格，這是他新的開始。有人說：「尼可拉·德·史塔耶爾在播放電影片的暗室，畫著銀幕上蘇俄戰爭的場面」(Robert Maillard, op. cit., p. 167.)，在一夕之間，畫面色塊減少了，感覺比較清爽，是不是受到波利亞科夫(Poliakoff)的影響？名藝術史學者多里瓦(Bernard Dorival)提出是與不是的看法：從形式表現來說，尼可拉·德·史塔耶爾和波利亞科夫同樣都是將所有的形體並置於同一平面上，不同的是在色階的深淺變化、形體的孕育、形體的生動活化、形體的詩情化，尼可拉·德·史塔耶爾慎重運用他的明暗法，處理得比波利亞科夫更為精妙(Bernard Dorival, *Les Peintres du XX e Siècle*, Pierre Tisné, Paris, 1957, pp. 128-129.)。但無論如何，尼可拉·德·史塔耶爾的畫法，的確有相當不同的表現：以畫刀厚塗上色，有如泥水師傅使用鏟刀抹上一層厚厚的灰泥，而且每一色塊是並置的，但在色彩的明度關係上，卻營造出一種微妙的視覺空間。

尼可拉·德·史塔耶爾開始綻放生命的花朵，一九五〇年他在賈克·杜布荷畫廊展出十二件作品，儘管觀眾並不踴躍，卻引起一些藝術批評家的重視，特別像安德烈·夏斯特爾

(André Chastel)發現他對繪畫元素永遠抱持窮追不捨的好奇心，是身為一位藝術家不可多得的執著態度。事實上，尼可拉·德·史塔耶爾已經達到他「非具象繪畫」(peinture non-figurative)時期的巔峰：協調畫面的靈巧、使用材質的渾厚與精心、色彩運用的超卓。然而，太執意於重複此種完美無缺的創作模式，尼可拉·德·史塔耶爾又擔心起來，急著尋找新的突破，於是他繼續從他結實的「方形」造型下手，而於一九五二年初，創作出一幅目前收藏於巴黎國立現代美術館的標竿作品：他不再依循以往一律以《構圖》(composition)標明畫題的習慣，而是頗有新鮮感的《屋頂》(Les Toits)(200×150 cm)；接著更有那令人意想不到的風景系列、靜物系列、海景系列。這樣的轉變究竟是不是真的危機？或尼可拉·德·史塔耶爾真的捨棄抽象而回歸具象？尤其在看完一九五二年四月，於巴黎「王子公園」(Parc des Princes)舉行的一場法國對抗瑞典的足球賽之後，畫了一系列尺寸規格不一而他稱之為《足球選手》(Footballeurs)或《王子公園》二十幅明顯是具象的作品；而早在一九五〇年，當巴黎國立現代美術館向尼可拉·德·史塔耶爾買了一幅《灰色與綠色的構成》(Coposition en gris et vert)，準備將它掛在牆上之時，他於九月間寫了一封信給館長貝賀納·多里瓦(Bernard Dorival)，請求不要掛在抽象繪畫的展覽專室，並打趣地表示，讓他「脫離一味追求抽象的盜匪幫」(Bernard Dorival, op. cit., p. 129: "avoir écarté du gang de l'abstraction avant" ; *Nicolas de Staël, Rétrospective de l'oeuvre peint - Catalogue de l'exposition, 2 juillet - 22 septembre 1991, préface de Jean-Louis Prat, textes de Georges Raillard et Jorge Semprum, Fondation Maeght, Adagp Paris, 1991, p. 72.; p. 185.*)。再說，尼可拉·德·史塔耶爾從一九五〇年就經常表明他的畫：「永遠地，總是有個主題，始終如此」(Ibid., pp. 70-72: *Toujours, il y a toujours un sujet, toujours.*)。所以，難免會讓人覺得他是從抽象轉向具象，然而他在一九五二年表明：「我並沒有以抽象繪畫對抗具象繪畫。一件繪畫作品應該是抽象同時也是具象。抽象當作是牆壁，具象則當作是空間的呈現」(Catalogue de l'exposition, Ibid., p. 68.)。

因此，自一九五二年起，他放手去畫來自

外在現實世界啟發的風景如《屋頂》；活動景象如《足球選手》、《管弦樂團》(L'Orchestre, 1953)；日常用品如《畫室內的瓶子》(Les Bouteilles dans l'Atelier, 1953)；人物如《站立的裸體》(Nu debout, 1935)、《安妮的畫像》(Portrait d'Anne, 1953)。他的技法也改變了，他以鏟刀取代調色刀，用色越來越節制，特別是那些鄉間風景和西西里(Sicile)的風景，色彩暗沈而侷限於灰色，那怕加足紅色和黑色的強度，出現在他調色板上的色調是愈加深邃而不安。尼可拉·德·史塔耶爾以自梵谷以來，尚未再遇見過的大膽，使用橙色對比著紫色、硃紅對抗著普魯士藍，而且是以均勻的大塊色面讓畫面迸發聲響，營造出來的張力幾乎是無法招架，而尼可拉·德·史塔耶爾沒支撐下去。

一九五四年，尼可拉·德·史塔耶爾從西西里返回法國，除了幾幅像《西西里的風景》(Paysage de Sicile, 1954)，他的畫面彩度明顯減弱，甚至變得比較纖嫩：淺藍調性、乳白色調，背景多半以灰色系為主，例如《海鷗》(Les Mouettes, 1953)、《躺臥的裸女》(Nu couché, 1955)。顏料的厚度變薄、筆法快速、形體柔弱，經常讓人感覺像是未完成的作品：如《路》(La Route, 1954)，禁不住有人要問：是否從他未完成的繪畫，可以看出某些端倪和他悲劇性的壯志未酬(一九五五年三月十六日早晨，在法國南部安堤布他的工作室自殺身亡)，蛛絲馬跡的關連。

事實上，一九五五年對尼可拉·德·史塔耶爾而言，是最忙碌的時候：積極準備六月要在賈克·杜布荷畫廊盛大展出的個人展；同時也在規劃預定八月假安堤布美術館(Musée d'Antibes)展出的另一次個展，所以工作壓力不言而喻，自己對作品的新方向又感到徬徨不安，他此刻的焦慮可以清楚地從他寫給賈克·杜布荷的信件看出：

「當我卯足全力在一幅大畫上邁進，而作品也成為不錯的時候，我總是深深感覺有太多偶然的部份，像一種眩暈……而這經常使我陷入挫敗的悲慘狀態。我無法掌握，甚至一些我著手進行的三公尺寸大的畫布，我每天在上面畫幾筆，得思考很久，最後總是昏頭昏腦。我無法控制真正的方向，如果有個方向，我將會度過這個難關。我希望能做到更慎重的出擊，即便

《勒拉凡度》(Le Lavandou) 1952

畫布上油彩

195 × 97 cm

巴黎國立現代美術館



我出擊既快又狠，重要的是儘其可能地始終保持沈著穩定。」(Catalogue de l'exposition, Ibid., p.188.)

因此，抽象與具象之爭，當不至於成為尼可拉·德·史塔耶爾自殺的真正原因。就像貝賀納·多里瓦所說的：「對他而言，抽象與具象沒有衝突，兩者之間也無界線。」(Bernard Dorival, op. cit., p.132.)尼可拉·德·史塔耶爾的創作即便是從外在真實世界的形象攫取某些元素，立刻被他轉化為抽象結構。

畫於一九五二年的《勒拉凡度》(Le Lavandou)，正可以說明尼可拉·德·史塔耶爾對抽象與具象問題的處理方式。《勒拉凡度》是位於法國東南面瓦賀(Var)行政區的一個濱海城鎮，是連接伊耶荷島(Les Îles d'Hyères)的船運接駁站，同時也是一處有名的海水療養站。一九五二年的六月，他到柏荷姆(Bormes)旅行，並且在勒拉凡度的沙灘上作畫，他在信上描述當地的光線還稱得上明亮，色彩卻十足地被吞食，而說：「我耗用相當多的顏料……使勁地讓原本只是看到『淺藍』(就像夏赫Char所說)海水的視網膜燃燒起來，最後我們看見的是紅色的海和紫色的沙灘」(尼可拉·德·史塔耶爾給賈克·杜布荷的信，一九五二年六月，Catalogue de l'exposition, Ibid., p. 186.)。雖然這段話所涉及的畫作是同一地點的另外一件作品：《海邊人物》(Figures au bord de la mer, 1952)，但是尼可拉·德·史塔耶爾將藍色的海改為紅色，把金黃色的沙灘畫成紫色，無非是要去除真實的屬性，而將這無屬性的色彩與形體納入他主觀的抽象結構。在《勒拉凡度》的作品裡，他所秉持的理念是一樣的，海邊上的人物與景物已經成為幾乎是平塗的長方形或接近正方形的色面，勒拉凡度的地區特徵已不復可見，甚至海變成淡綠色而天空是土黃，人也只是這抽象結構中的組成元素而已。這件作品可以看出尼可拉·德·史塔耶爾化解了具象與抽象之爭，其手法之巧妙、色彩關係營造的精心，令人不得不為之心服。■