

# 馬勒維奇與抽象藝術的誕生

劉俊蘭

法國巴黎第四大學藝術史博士班研究

抽象藝術的誕生無疑是二十世紀現代繪畫最重要的貢獻。在提及它的創建者時；除了康丁斯基(Kandinsky)、蒙得里安(Mondrian)、庫普卡(Kupka)等等的藝術家之外，馬勒維奇(Malevitch)是一個絕不可遺漏的名字。他首創的「絕對主義」(Suprématisme)，以及他的紅色、白色、黑色方塊的構成，已是現代藝術史中的重要篇章。他作品風格的蛻變——從印象主義、象徵主義，到野獸派、立體派與未來主義，然後到純粹抽象的絕對主義——提供了一個了解具象到抽象演化過程的實例。

## 從印象主義到象徵主義

馬勒維奇最早的作品並未傳

世。但是，根據藝術家一九三三年所發表的自傳，我們不難想像他此時的風格。自傳中指出，希許金(Ivan Chichkine)和黑賓(IIia Répine)是這階段影響他最大的藝術家，而傳達自然的真實則是他極力追求的目標。

馬勒維奇現存作品中日期最早的，大多是他到莫斯科之後所完成。這些作品不論在題材或風格上都呈現典型的印象或新印象主義的面貌。如「開花的蘋果樹」、「繁花盛開的公園」、「年輕的失業者」(圖一)、「藝術家的家庭成員之一」(圖二)、以及用點描畫法完成的「風景」(圖三)等等。陽光下綠意盎然的風景、紫色調的斑駁光影，已完全不見希許金、黑賓寫實風格的痕跡。馬勒維奇在他自傳中亦坦承：一九〇五年革命爆發，他再度到庫爾斯克(Koursk)，但是「仍延續印象主義風格……」(1933, p.167)。



圖一  
年輕的失業者  
1904  
油畫  
80×66 cm  
列寧格勒  
俄國美術館



圖二  
藝術家的家庭成員之一  
1906  
油畫／木板裱褙  
68×99 cm  
阿姆斯特丹  
市立美術館



圖三 風景 1906-1907 油畫/木板裱掛 19.2×31 cm 列寧格勒 俄國美術館

一九〇四年的莫斯科之旅，是馬勒維奇轉為印象主義的關鍵。這個大都市顯然比藝術家的出生地——基輔(Kiev)更能讓他吸收到新的藝術資訊。許多當時較前衛的雜誌，如《藝術世界》、《天秤》等，常有專文介紹新的藝術表現。另外，一些西方的藝術雜誌，如《白色期刊》、《筆》等，廣為流傳於莫斯科的藝術愛好者之間；而如奇舒金(Chtchoukine)、馬洛左夫(Marozov)等莫斯科的收藏家亦已擁有一些不少印象派和新印象派的作品。因此，馬勒維奇會於此時認識莫內、畢沙羅、秀拉等人的作品而嘗試類似的畫風，實並不令人意外。

一九〇七年，在《莫斯科藝術家協會》的展覽目錄中，馬勒維奇的名

字首次與拉瑞奧諾夫(Larionov)、貢察若瓦(Gontcharova)和康丁斯基等俄國當時的重要藝術家並列。也就是從這一年開始，馬勒維奇的作品開始呈現象徵主義(Symbolisme)和新藝術(Art-nouveau)的面貌。以這時期幾幅黃色調的壁畫習作為例(圖四)，畫面上完全不見明暗陰影、空間深度的描繪，形式與色彩都被極度簡化，藝術家在意的已不是自然的再現，而是如宗教般的神秘幻想情懷的傳達。

事實上，早在幾年之前，象徵主義已出現在俄國文學之中。其次，一九〇七年，一些前衛藝術家所組成的「藍玫瑰」(La Rose Bleue)沙龍展中，如庫茲奈特左夫

(Kouznetsov)的「母愛」(Amour maternel)、米利奧堤(N. Milioti)的「憂鬱天使」(L'Ange de la tristesse)、沙瑞安(Sarian)的「獅身人面像」(Sphinx)等作品，更說明了象徵主義和新藝術在當時俄國的影響力。馬勒維奇此時畫風的轉變，證明了他想成為這先進潮流中之一員的企圖。他並曾送一幅作品參加「藍玫瑰」的展覽，但未被接受。

### 塞尚、野獸派、與大眾藝術

馬勒維奇並未佇足於象徵主義許久，一九〇八年後，類似的風格未再出現。相反的，他對於塞尚的讚佩，卻是從一九〇八年左右一直延續到臨終。他在生前於蘇俄出版



圖四 橡木與林中仙子們 約1908 水彩 21×80 cm 私人收藏

的最後一篇文章中說道：「繪畫史在塞尚時達到了它演進的最高峯。」(《作品II》，1977，p.119)

一九〇八年左右的「浴女」(Baigneuses, 圖五)是馬勒維奇對塞尚最具體的禮讚。畫面上除了那三個不具細節描寫的白色女人之外，風景中的藍、綠和赭色，顯然直接源自塞尚(圖六)。然而，就如同許多其他藝術家一般，馬勒維奇真正從塞尚作品中獲益的，或許並不止於形式，而是藝術家面對物體時所擁有的自由。人物的不合比



圖五 浴女 1908? 油畫 59×48 cm  
列寧格勒 俄國美術館

例、風景的變形，都可能是追求解放中的過程。因而，馬勒維奇說道：「顯然我們都並未將她們畫得像真實人物一般，風景的描繪也是如此。畫面上沒有任何真實的圖像再現」；另外，「藝術家並非為了追求新的形式而將物體變形，而是為了表達對物體圖像元素的感知」（《作品III》，1990，第二章）。換言之，主題只是藝術家表現的藉口，它只有在藝術家能從中萃取符合表現目的的圖像元素時才具有意義。顯然，在發現塞尚之後，馬勒維奇已更遠離傳統的具象描繪了。

一九〇八年，首屆「金羊毛沙龍」(Salon de la Toison d'or)在莫斯科舉行。展出的三百多幅作品中，三分之二來自巴黎。除了塞尚、高更、梵谷、德尼斯、波納爾等人的作品外，更有許多當時俄國人民前所未知的野獸派藝術家的參與。如馬蒂斯(Matisse)、德翰(Derain)、馬貴(Marquet)及凡·唐芎(Van Dongen)等。馬勒維奇很可能因此而認識野獸派並受到啟發。一九一一年，當他再重拾「沐浴者」(Baigneur, 圖七)的主題時，畫面的色彩及人物的描繪，讓人想起的是馬蒂斯而非塞尚的作品。尤其畫中勾勒沐浴者的線條，與馬蒂斯「球戲」(Jeu de Boules, 圖八)中的可謂異曲同工。



圖六 塞尚 四浴女 1888-1890 油畫 73×92 cm 哥本哈根 私人收藏

圖七  
浴者  
1911  
水彩  
105×69 cm  
阿姆斯特丹  
市立美術館



然而，與馬蒂斯不同的，馬勒維奇的畫面多了一種樸拙的趣味與顯然的量感。他一九一〇—一九一二年間那些描繪大手大腳人物的作品更是完全突顯了這個特色。就如同許多前衛藝術家自原始藝術中獲得靈感一般，馬勒維奇的這類作品有部份亦必需歸功於蘇俄的大眾藝術與古時的聖像。這些被弗秀侯 (S. Fauchereau) 統稱為「新原始主義」(Néo-Primitivisme) 的作品，依表現手法的不同，可分為二類：一為如前所述，是受野獸派影響的後續，如「林蔭大道上」(Sur le boulevard, 圖九)、「園丁」(Le jardinier) (圖十)；另一類則如，帶著小孩與水桶的農婦 (Paysanne aux seaux et enfant, 圖十一) 與「收割黑麥」(Ramassage du seigle, 圖十二)，清楚的稜角、邊線，形體的幾何化，是塞尚理論的進一步演化，另外也說明了馬勒維奇很可能已看過立體派的作品。



圖八 馬蒂斯 球戲 1908 油畫 113.5×145 cm 修院美術館 列寧格勒

### 立體—未來主義

如果說是由於塞尚的啟發使得馬勒維奇在面對物象時擁有更大的自由而勇於簡化物象形體的話，讓他與傳統完全決裂、粉碎實際物象描繪的卻應是立體主義與未來主義的功勞。

一九一二年，馬勒維奇又畫了一幅「帶水桶的女人」(Femme aux seaux, 圖十三)，但與前述的那幅同題材的作品卻有很大的差異。稍早所畫的作品中(圖十一)，馬勒維奇遵循塞尚的理論將形體幾何化以獲得更堅實的結構，藉以重新描繪真實；在這件以「動力的分解」(Décomposition dynamique)



圖九 林蔭大道上 1911 炭筆/水彩 72×71 cm 阿姆斯特丹市立美術館



圖十 園丁 1911 炭筆/水彩 91×70 cm 阿姆斯特丹市立美術館



圖十一 帶著小孩與水桶的農婦 1912 油畫 73×73 cm 阿姆斯特丹市立美術館



圖十二 收割黑麥 約 1912 油畫 72×74.5 cm 阿姆斯特丹市立美術館



圖五 帶水桶的女人 1912 油畫 80.3×80.3 cm 紐約 現代藝術美術館



為副標題的作品中，藝術家顯然徹底解構了真實，全然拋棄了傳統具象的表現方式。畫面上的塊面分割雖然輪廓清晰——與未來主義巴拉 (G. Balla, 圖十四) 輪廓模糊的表現手法不同——但它們卻也同樣富動感，不論是人物或其周遭的環境都在一片類似金屬的反射光芒中搖曳搖盪。顯然，馬勒維奇綜合了立體主義分解物象的手法及未來派的動力論 (Dynamisme)。這也就是畫家克里烏恩 (I. Kliouin) 所謂的「動態的立體主義」(Cubisme Cinétique)，或是一九一三年「年青聯盟」(Union de la Jeunesse) 第三次聯展目錄中所指明的「立體—未來主義」(Le Cubo-futurisme)。

一九一二~一九一三年的「磨刀者」(Le Rémouleur, 圖十五) 可說是馬勒維奇作品中最「未來主義」者。不同瞬間的動作被同時呈現，動感的追求與表現是藝術家最主要的訴求，這在他作品中極為罕見。完成這件作品之前，馬勒維奇從未見過未來主義藝術家的作品，但他對一九一二年首度被譯成俄文的「未來主義宣言」肯定有所知悉。此譯文的日期與這幅作品創作時間上的吻合應該不是個意外。

根據馬勒維奇的自述，在發現未來主義之後，他馬上著手嘗試，並將之發揮至極盡。也因此，他發現未來主義有其限制。所以在他一九一三~一九一四年間所創作的「立體—未來主義」的作品中，大多以立體主義較佔上風。對他而言，

圖六 在陽臺跑的年輕女孩 1912 米蘭 現代藝術 文化藝廊





圖五 磨刀者 1912-1913 油畫 79.5×79.5 cm 紐黑文(New Haven)  
耶魯大學藝廊



圖六 過境車站 1913 木板/油畫 49×25.5 cm 莫斯科  
台堤亞考夫(Trétiakov)藝廊

立體主義更能允許藝術家遠離傳統學院派的具象表現，而達到純粹創作的境界。對於未來主義，他認為它對追求純粹繪畫造型的努力無法臻至完美，因為：「一般說來，未來主義無法拋棄具象的成份，只能以表現動態之名去摧毀物象。」(《作品1》，p.38)

馬勒維奇顯然對立體派藝術家所發明的一些特殊表現手法並不陌生。如「過境的車站」中(Gare de transit, 圖十六)以梳子刮出的線



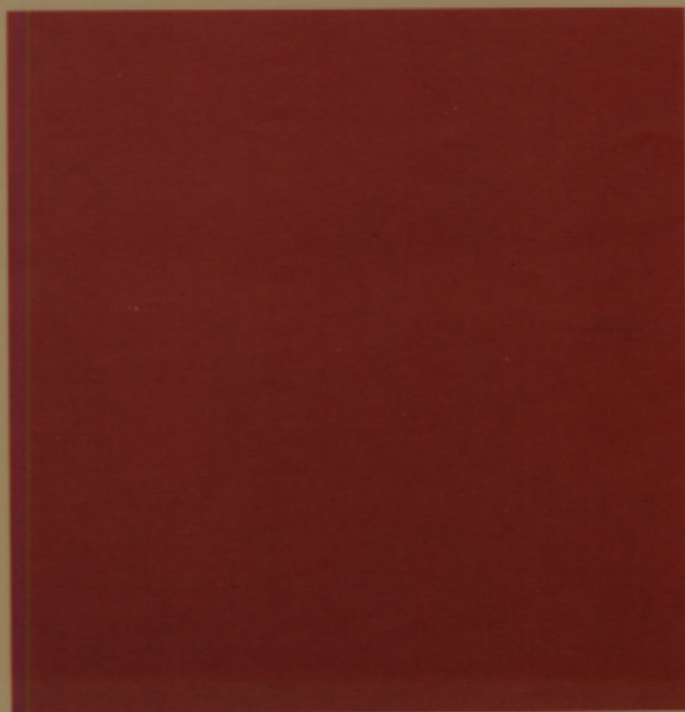


圖七 黑方塊 1914-1915 油畫  
79.5 × 79.5 cm 莫斯科 台堤亞考夫藝廊

條，「粉盒」(Coffret-Poudrier) 作品中的木紋紙，以及各類拼貼技法。藉此，馬勒維奇因而得以作他所謂的「純粹創作」。主題完全只是個藉口，畫面上可辨識的具體形象常是吉光片羽，有時甚至簡化為符號。抽象藝術的孕育至此已幾近完成，它只待藝術家一刀剪斷與具象世界最後相連的臍帶。

一九一五年初，馬勒維奇作品的面貌仍是屬於立體—未來主義。然而，同年十二月，在聖彼得堡名為「0.10：未來主義的最後展覽」中(0.10: dernière exposition futuriste)，馬勒維奇展出了近四十幅完全抽象的作品，其中便包括了出名的「黑方塊」和「紅方塊」(圖十七、十八)。自此，抽象表現正式誕生，馬勒維奇宣告道：「我已進入到零形式，我因而達到 0.1 之上。有鑑於立體—未來主義已完成它的任務，我便轉進到絕對主義，到新的寫實主義，到非具象的創作」(《作品 I》，p.43)。

藉由「絕對主義」，馬勒維奇無疑已替常被忽視的蘇俄藝術家在西洋藝術史上爭得一席之地。另外，從具象到抽象的進程中，馬勒維奇跨越了十九世紀末及本世紀初最重要的幾個藝術派別。抽象表現的誕生，便是這些前衛藝術思潮互相激盪的結果。馬勒維奇的作品一一錄進了它們的重要貢獻，他的畫作是這段歷史最好的圖片證明。從這個角度看來，馬勒維奇實是二十世紀最「完整」的藝術家。



圖八 紅方塊 1915 油畫 53 × 53 cm 列寧格勒 俄國美術館

