

自 1889-90 年四幅基督畫作，

## 探討 Paul Gauguin 的創作意念及其象徵主義諦義

李雪慈

對象徵符號的沈思，乃起始自語言之豐盈與已然存在之意義；它從語言當中出發，這語言早已發生，並且於其中所有事物在某個意義下都已被言說過；它想要被思考，不是無預設地，而是在所有預設之中、以所有預設思考。它的第一個問題，不是如何出發，而是就從言說當下去回憶它自己。

~Paul Ricoeur<sup>1</sup>

境界高的人會懂得模仿飛魚的及時行樂，且嬉戲於浪頭之上；他們認為一切最好的都在事物的表面——它們的皮質層。

~Fredrich Nietzsche<sup>2</sup>

### 一、從印象主義到象徵主義

事實上，Gauguin(1848-1903)對於周遭事物、光景、以及人物所進行的寫生習作，終其一生從未荒廢；然而其藝術卓越之處，在於融納生活經驗中各種可能的影像素材與圖式系統，我行我素地嫁接組織而自成一格。自 1886 年藝評人 Félix Fénéon(1861-1947)<sup>3</sup>為文推舉 Georges Seurat(1859-1891)的點描畫法(pointilliste)為印象主義發展的里程碑，進而在巴黎畫壇帶動一股爭相效尤的熱潮<sup>4</sup>，直到 1889 年巴黎世界博覽會，此間約莫三年

<sup>1</sup> 〈象徵符號之詮釋學與哲學反思〉《詮釋的衝突》頁 323。

<sup>2</sup> 《歡悅的智慧》卷三，第 256 則。

<sup>3</sup> Félix Fénéon 於八零年代倡導科學的現代主義美學，以分析性的筆鋒詳述 G. Seurat 點描繪畫在繪畫進化中的成就，推崇 G. Seurat 是現代化的 Puvis de Chavannes。F. Fénéon 重視繪畫自身的形式要素，抱怨自然主義作家兼藝評人 Joris-Karl Huysman(1848-1907)只片面地關切繪畫的題材而忽略其形式，憂慮繪畫淪為文學插圖與哲學觀念的附庸。故而於 1886-91 年間——亦即 Gauguin 逐漸由印象主義轉為象徵主義的蛻變時期——F. Fénéon 不僅認為 Gauguin 落後於 G. Seurat 的新印象主義以外，並且苛評其畫作中的文學意念甚於造形美感、繪畫語彙曖昧、風格醜惡、扭曲自然而失真，F. Fénéon 認為 Gauguin 與象徵主義文人以及先知畫派(Les Nabis)過從甚密，極不可取。詳見 Michael Marlais, pp.91-104。

<sup>4</sup> Camille Pissarro(1830-1903)、Émile Schuffenecker(1851-1934)等人於當時紛紛投入這種以純粹色點所營造明亮的氣氛。根據 Jean-Paul Bouillon 敘述，在 1886 年第八屆、也是最後一屆印象主義

時光，全然投入繪畫事業的 Gauguin，多次出走巴黎、兩度前往 Brétagne<sup>5</sup>尋求藝術創造所亟需的「原始」(primitive)材料，徘徊於 Pont-Aven 與 Le Pouldu 鄉間，與 Émile Bernard(1868-1941)<sup>6</sup>、Charles Laval(1862-1894)、Meyer de Haan、Paul Sérusier(1864-1927)<sup>7</sup>等崇尚神秘玄想的年輕畫家們共同進行名為「綜合主義」的實驗性創作，並與 Ernest Chaplet 學習日本式的粗陶製作...，Gauguin 非但與爭擾不休的印象派漸行漸遠，不再參與印象派一年一度的聯展，其藝術思維與繪畫風格更產生大幅度的轉變——不再如實捕捉外光氣氛的印象光景，採取非自然寫實的畫面形式，並且刻意在作品中融入深邃而曖昧的象徵意涵。

他們只留意到眼睛而忽略了思維奧秘的核心，因此僅淪為純粹科學的推論...他們是明日的權威，和昨日的權威一樣糟糕...昨日的藝術奠基已深，已有不朽之作問世，而且還會繼續下去。於此同時，今日的權威才登上一艘搖擺不定的船，船造得既壞又未完工...當他們說到本身的藝術時，那可是什麼呢？根本是膚淺的藝術，矯揉作態兼物質掛帥。沒有思想在其中。<sup>8</sup>

相對於 G. Seurat 依據光學原理持續投入視象(vision)重現的研究工程，Gauguin 轉而

繪畫聯展已然呈現衰頹之態，連 Monet 亦承認自己陷入創作的瓶頸。對於印象主義的反動、以及繪畫出路的探索，可依據技法上的對立分為點描與綜合兩股潮流，前者以 Seurat 與 Signac 為代表，後者則是 Gauguin 與 Vincent van Gogh。儘管技法上有明顯的對立，但是其對於藝術的觀感卻是一致的——反對乍現於眼簾(un rapide coup d'œil)的繪畫再現意義，採取嚴密的程序作畫，著重純粹造型的面向，追求和諧的畫面效果。參見 *Journal de L'Art Nouveau: 1870-1914*, pp.33-34。<sup>5</sup> 除了前往法國西北部的 Brétagne 半島以外，Gauguin 並於 1887 年與 Charles Laval 前往巴拿馬、馬丁尼克島(Martinique)，創作不少熱帶風情的作品，十一月因病返回巴黎，與 Vincent van Gogh(1853-1890)與 Théo van Gogh 兄弟倆結識。1888 年 10 月前往 Arles 與 Vincent 共同生活與作畫，三個月後以割耳事件收場。儘管就該時期的畫作可見雙方互有影響，然而創作觀念與性格上的衝突始終無法獲得溝通與妥協。得參見本文末提及 M. Denis〈從 Gauguin 與 van Gogh 到古典主義〉對兩人所作的比較。此外，1889 年 Gauguin 特地書信並附上速寫告知 Vincent van Gogh 其〈橄欖園的基督〉一作，然而在 1889 年 11 月 Vincent 給 Théo 的書信當中嚴厲地表達其不敢苟同的態度。

<sup>6</sup> 1886 年 Gauguin 初識 Émile Bernard，當時 Bernard 年方 19，喜愛象徵主義文學、華格納音樂、以及叔本華哲學，倡導綜合優於分析的思維。並與 Paul Cézanne(1839-1903)、Albert Aurier 有密切的交往。É. Bernard 與 Gauguin 至 1888 年才有較積極的往來以及藝術上的交流切磋，然而日後由於〈佈道後的靈象〉所引起「綜合主義」創發人之爭，而導致情誼的破裂。

<sup>7</sup> Paul Sérusier 與先知畫派的其他畫家一樣，熱中於新柏拉圖哲學、神秘主義、新天主教義(Neo-Catholicism)。著有《繪畫 A.B.C.》(*A.B.C. de la Peinture*)。1888 年在 Gauguin 的指導下完成近乎抽象的風景畫〈愛之林(符咒)〉(*Bois d'Amour (The Talisman)*)。相對地，對於 Gauguin 在象徵繪畫視覺語言上的開拓，P. Sérusier 亦扮演不可忽視的角色。

<sup>8</sup> Gauguin 1896-97 年間於大溪地書寫的手稿《雜說》(*Diverses Choses*): "They heed only the eye and neglect the mysterious centers of thought, so falling into merely scientific reasoning...They are the officials of tomorrow, as bad as the officials of yesterday...The art of yesterday has plumbed the depths, it has produced masterpieces and will continue to do so. Meanwhile, the officials of today are aboard a boat that is vacillating, badly constructed and incomplete...When they speak of their art, what is it? A purely superficial art, full of affectations and purely material. There is no thought there." Herschel B. Chipp ed., p.65

向內探求精神性、思考性的創作元素：

不要過份臨摹大自然。藝術是一種抽象，它根源於大自然，藉著作夢而由自然衍生，並且要多思及創造，那將比思慮自然更來得有成效。我們接近上帝的唯一方法就是做如祂所作的事——創造。<sup>9</sup>

十九世紀末象徵主義對自然主義的回應，不能僅停留在教義的駁斥，而應被理解為一種美學上的再定位。象徵主義強調藝術家透過自身內在的想像力，將大自然加以揀選、簡化、組織、綜合而成為作品，格外地關注藝術創作本體的內涵，兼融古典主義對於至高理念的追求、以及浪漫主義對創作主體表現本能的推崇；而有別於自然主義因應時勢現象之流轉變遷。1890年 Albert Aurier<sup>10</sup>發表〈繪畫裡的象徵主義：Paul Gauguin〉，申明創作過程中，理念與題材之間的關係、以及藝術創作的本體意義，大致完成象徵主義繪畫的美學論述：

一如其他藝術，繪畫正規且最終的目的絕非物體的直接再現，而是將意念轉譯為一種特殊的言語來表達。事實上，在藝術家的眼裡——即負有使命要表達絕對存有的人，物體只是相對的存有，相對於我們對絕對本質性的存有、以及意念的瞭悟，物體只不過是一種成比例的轉換。物體不會有高過於自身的價值。它們只能作為符號而呈現...只有天才才知道如何拼寫。<sup>11</sup>

該文為象徵主義繪畫提出意念的(idéiste)、象徵的(symboliste)、綜合的(synthétique)、主觀的(subjective)、裝飾的(décorative)五個概念定義象徵主義的藝術作品——此中

<sup>9</sup> 1888年8月14日致 Émile Schuffenecker 的書信：“Un conseil, ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction tirez-la de la nature en rêvant et pensez plus à la création qui résultera, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre Divine Maître, créer.” 引自 *Journal de L'Art Nouveau: 1870-1914* p.34

<sup>10</sup> Albert Aurier(1865-1892)，初學法律，旋而棄之、投入文學創作，並有零星的沙龍評論，以反對自然科學僭犯文藝領域為其基本態度。1888年於 Brétagne 與 É. Bernard 相識，進入當代前衛繪畫創作的圈子，繼而熱心發表藝術評論。於九零年代期間，以新柏拉圖美學觀取代 F. Fénéon 崇尚科學進展的現代主義美學，成為巴黎前衛藝術界極為活躍的藝術評論人、以及象徵主義藝術的代言人。A. Aurier 是小眾性週報《現代畫刊》(*Le Moderniste illustré*)以及具高度影響力的藝術期刊《法國快訊》(*Mercure de France*)的創辦人之一，對於當前的藝術品味以及前衛實驗的走向，具有高度的主導力。他為 Vincent van Gogh、É. Bernard、Gauguin 等人發表關鍵性的評論文章，極為擁護象徵主義繪畫對自然現實進行激進的變形實驗，對於二十世紀初巴黎藝壇的發展——諸如 Picasso、Matisse 等人的繪畫創作，可謂埋下間接而深遠的影響。

<sup>11</sup> A. Aurier 〈繪畫裡的象徵主義：Paul Gauguin〉：“Le but normal et dernier de la peinture, comme d'ailleurs de tous les arts, ne saurait être la représentation directe des objets. Sa finalité est d'exprimer, en les traduisant dans un langage special, les Idées. Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'Exprimeur des Êtres absolus, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent avoir de valeur en tant qu'objets. Ils ne peuvent lui apparaître que comme des signes...que l'homme de génie seul sait épeler.” *Albert Aurier: texts critiques 1889-1892: de l'impressionnisme au symbolisme.*, p.33.

含括了抽象意念與繪畫作品間的主從關係：

藝術作品由於其獨特的理想成為意念的表達，因而是意念的；由於透過形式表達出這樣的意念，因而是象徵的；更是由於其依照一般的理解模式書寫其形式、其記號，因而是綜合的；由於該意念不再被視同為客體，而是如此這般被主體所領會的意念，因而是主觀的。畫架畫並不合理；繪畫的角色乃是大型建築的壁畫，作為思維、夢想、意念的裝飾。然而它還差了一個要素：情感，不是彩色石版畫工的情感，而是悸動的心靈的情感。<sup>12</sup>

Gauguin 於八零年代後期所發生的畫風轉向，似乎可就形式風格與題材內容兩個面向<sup>13</sup>來說明：

1. 主觀設計的形式風格：Gauguin 與 É. Bernard 沿襲 Puvis de Chavannes 壁畫的平面取向，進一步做更大膽的實驗——採用黯沈的線條勾勒出誇張的輪廓、於其中恣意填以濃豔的色彩，彷彿彩繪玻璃或是搪瓷一般用金屬框圍圖案，稱之為「掐絲琺瑯彩」(Cloisonnism)<sup>14</sup>風格，這種作法將完全消弭空間深度與立體模塑的視象幻覺，從而專注於明暗色塊的配置以及畫面整體的佈局結構。此外，並融入通俗插畫、日本版畫、原始部落物品等造形作為其圖畫操作(pictorial operation)的資源，以突破印象主義對外觀現象的奴性摹仿，為藝術創造開拓新的出路。
2. 非自然寫實的題材內容：以 1888 年〈佈道後的靈象〉【圖 1】以及〈「悲慘世界」自畫像〉【圖 2】為典型，前者融合宗教儀式與源於聖經的神秘異象，<sup>15</sup>後者則藉由文學典故

<sup>12</sup> "L'œuvre d'art sera idéiste puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée; symboliste puisqu'elle exprimera cette idée par des formes; synthétique puisqu'elle écrira ses formes, ses signes, selon un mode de compréhension générale; subjective puisque l'idée n'y sera jamais considérée en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçue par le sujet. Le tableau de chevalet est illogique; le rôle de la peinture est de décorer de pensées, de rêves, d'idées, les murs des édifices. Mais il manque encore un élément à cette œuvre d'art: l'émotion, non l'émotion des faiseurs de chromos, mais l'émotion de l'âme qui frissonne." 轉引自 Maurice Malingue 'L'homme qui a réinventé la peinture'之整理，收錄於 *Paul Gauguin: génies et réalités*, p.98. 原文詳見 *Albert Aurier: texts critiques 1889-1892: de l'impressionnisme au symbolisme*, pp.35-36.

<sup>13</sup> 有關形式風格與題材內容之分，乃為求確切描述作品中特定面向的性質所使然，事實上一件作品中的形式與內容是無法斷然分離的，特別是在象徵主義的藝術當中，形式的設計往往就屬題材本身，如 Jean Moréas 於 1886 年象徵主義宣言當中聲明象徵主義的詩乃「為主觀意念披上感性外衣」(l'idée d'une forme sensible)，且二者不可分離。

<sup>14</sup> 「掐絲琺瑯彩」風格出自於先知派畫家 Louis Anquetin 之友 Édouard Dujardin 〈掐絲琺瑯彩〉(Le Cloisonnisme)一文，發表於 1888 年三月 *Revue Indépendante* 期刊，以描述當時與寫實再現有所扞格的畫作，這些作品的風格特色有如同中國明清時代景泰藍的琺瑯製品或是哥德教堂彩繪玻璃窗所使用的分割技巧——以金屬線條分割鮮豔的色彩。見 Harrison, Charles ed., pp.1018-1019.

<sup>15</sup> 雅各(Jacob)與不明天使搏鬥的典故出自舊約聖經《創世記》的記載。在 1888 年 9-10 月間致 Vincent van Gogh 的信中，Gauguin 寫道：「我賦予畫中的人物一種鄉村而迷信的偉大質樸。整個氣氛很嚴肅。對我來說，在這幅畫裡，景色和搏鬥只存在於禮拜後這些在祈禱的人們的想像之中。」

與各種象徵性元素的安排<sup>16</sup>，娓娓提示畫作所欲傳達的深層意涵。作品內容超越了對現實事物（Brétagne 婦女、畫家自己的面容）的描繪與紀錄，一切以作者的情感與意念為依歸。

然而，筆者以為，為象徵主義繪畫所賦予的語言旨義與藝術家的創作作品，雙方仍然僅能達到一種模糊的對應，而未獲得確切的扣合。首先，就 A. Aurier 所言，象徵主義藝術是一種作為意念表達的符號書寫，那麼 Gauguin 的繪畫作品當中究竟蘊涵了什麼樣的「特殊言語」？該言語是否尚且蘊涵某種有跡可尋的「語法」，其情為何？十九世紀重要的藝術觀念——「自然」與「抽象」，這兩者在其藝術創作中的角色與功能為何？亦即，反如實再現的形式構圖與題材選擇，如何能構成「意念的轉換與表達」？該創作手法如何證成藝評人所建立的象徵主義美學意義？或者，在當時的論述文字之外，作品本身可能還蘊含著尚待揭露的意義？這些都是尚未獲得解釋的疑點。儘管 Gauguin 個人有關於繪畫創作的書寫紀錄可謂繁多，但大多停留在實務技法的講究，<sup>17</sup>及其對於時勢、世態所提出的主觀感發；對於藝術創作的本體意義，其交代仍略嫌含糊，如「綜合」、「裝飾」等關鍵詞彙，仍引人疑竇，如 M. Denis(1870-1943)所觀察到：「Sérusier 的哲學慧根

因此這幅畫才有如此明顯的矛盾對比。禱告的人群是自然的，格鬥是非自然的，所以完全不合比例。」*“Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique et superstitieuse. Le tout très severe. Pour moi, dans ce tableau, le paysage et la lutte [de Jacob avec l'ange] n'existent que dans l'imagination des gens en prière, par suite du sermon. C'est pourquoi il y a contraste entre les gens nature et la lutte dans son paysage, non nature et disproportionné.”* Daniel Guérin ed., p.42

<sup>16</sup> 1888年10月8日給 Schuffenecker 的書信中，Gauguin 為這件作品中各種細節所蘊含的象徵意義留下詳盡的敘述，可見他個人對這件作品珍視的程度：「今年，我為了風格犧牲了一切——技巧、顏色，希望加諸其他自己所做不到的事。我想這是個將有所成的轉變。我已畫好了 Vincent 要的自畫像。我相信這是我的一幅佳作；抽象到完全無法理解的地步。前面是個強盜的頭像，用（《悲慘世界》中的）Jean Valjean 來比擬一個也同樣聲名狼藉且總是受縛於這個世界的印象派畫家。構圖獨特之極，全然地抽象。眼睛、嘴巴、鼻子彷彿波斯地毯花紋一般，以將象徵的方式擬人化。顏色和真實差得很遠；而是將陶器被烈焰燒得變形的模糊記憶給描繪出來！所有的紅色、紫色被火焰編成細紋，彷彿自雙瞳噴出的烈火，那畫家思緒掙扎的位置。整幅畫以灑有稚氣花束的鎊黃為底。一個純潔少女的閨房。這個印象派畫家還很純淨，未被美術學院的腐臭之吻所玷污。」*“J'ai cette année tout sacrifié, l'exécution, la couleur, pour le style, voulant m'imposer autre chose que ce que je sais faire. C'est je crois une transformation qui n'a pas porté ses fruits amis qui les portera. J'ai fait un portrait de moi pour Vincent [van Gogh] qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses: absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean (Les Misérables), personnifiant aussi un peintre impressionniste déconsidéré et portant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin en est tout à fait special, abstraction complete. Les yeux, la bouche, le nez sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant aussi le côté symbolique. La couleur est une couleur loin de la nature; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siege des lutes de la pensée du peintre. Le tout sur un fond chrome parsemé de bouquets enfantins. Chambre de jeune fille pure. L'impressionniste est un pur, non souillé encore par le baiser putride [de l'École] des Beaux-Arts.”* Daniel Guérin, pp.41-42

<sup>17</sup> 如 Gauguin 撰寫於 1884-85 年之際〈有關綜合主義的雜記〉(Notes Synthétiques)，該文以大量篇幅說明各種原色點排列組合所造成光彩顫動的效果，事實上那正是 Seurat 所致力發展的點描技法原則。故由此可見 Gauguin 與印象主義的關係匪淺，並且相當關切繪畫的形色要素。

將 Gauguin 零散的言談轉換成學科性的大義。...Gauguin 並非教授，...相反地，卻有直覺的本能。」<sup>18</sup>間接地提示說 Gauguin 事實上並不擅於有條理地從事藝術論述。再者，A. Aurier 與 F. Fénéon 各就其美學立場對 Gauguin 的繪畫進行主觀性的褒貶，中肯不足，是否能夠對作品的固有形式提出有效的揭露與闡釋，恐怕值得進一步的懷疑與深思；因此仍然有賴研究者對於闡述系統進行更為細緻的發展，從而處理象徵主義藝術所可能面臨將理念與物質分裂再湊合的問題。

1889 年 5 月，與 Pont-Aven 同好假 Le Café des Arts 於世界博覽會場旁策劃「印象主義與綜合主義畫家聯展」(*Groupe Impressionniste et Synthétiste*)，開幕後 Gauguin 隨即離開喧囂的巴黎，第三度前往 Pont-Aven 與 Le Pouldu 鄉間從事繪畫、木刻、陶塑等媒材的創作，其中知名者包括大型木雕〈要是愛，你就會幸福〉【圖 3】、四幅以基督為題材的油畫創作（分別是〈綠色基督〉【圖 4】、〈黃色基督〉(1889 年九月以前)<sup>19</sup>【圖 5】、〈橄欖園的基督〉(1889 年夏季完成)【圖 6】、〈有黃色基督的自畫像〉(1889-90 年)【圖 7】、成對的〈有光環的自畫像〉【圖 8】與〈Meyer de Haan 畫像〉【圖 9】、雙眼閉闔且釉色流淌若血的頭像陶罐【圖 10】等作品，可謂 Gauguin 蛻變為象徵主義的成熟期——重點不僅在於熟練運用取消自然再現、隨興構畫的「招絲琺瑯彩」風格，更在於其大膽地汲取宗教信仰與密契思維之相關題材，加以嫁接，兼攝善與惡的道德象徵而予人意圖曖昧的錯愕感，上溯 1888 年〈佈道後的靈象〉之初露端倪，下續日後居留大溪地之進一步發展。就 Gauguin 個人對天主教會所抱持的反對態度，在這段時期所密集完成的一系列基督畫作，反而有令人困惑而待解之處；當 M. Denis 諷刺道：「我們畫室裡最鄙俗的寫實主義繼承了 Ingres 最後一批門生那種貧血的學院風格；我們那兒的一個教授 Doucet，建議我們用耶路撒冷的照片以增加那張耶穌受難草圖的趣味。」<sup>20</sup>鮮明地點出十九世紀中期以來，在自然主義的主導之下，宗教繪畫朝向風俗軼話與講究精準描繪的趨勢，那麼，與自然主義相對的象徵主義畫家，其宗教題材繪畫又有可能具有什麼樣殊異的作法與意義？相較於 M. Denis 約略同時所完成一系列以基督為託辭的現代繪畫實驗，筆者以為，Gauguin 四幅造形結構迥然各異的基督畫作，更值得加以連貫闡述，作為探勘其象徵藝術語彙的線索，從而理解其象徵主義的創作意涵，進而對 1891 年前往大溪地之後的創作發展，奠定解讀的基礎與研究的契機。

<sup>18</sup> 1903 年〈Paul Gauguin 的影響〉，原刊載於《西方》(*L'Occident*)雜誌(Paris, 1903)，亦收錄於 1920 年出版 M. Denis《理論》：“The extremely philosophical intellect of Sérusier very quickly transformed the least words of Gauguin into a scientific doctrine...Gauguin was no professor...On the contrary, Gauguin's was an intuitive gift.” Herschel B. Chipp ed., p.102.

<sup>19</sup> 關於這些作品的完成時間，採 *The Art of Paul Gauguin* 該目錄之判定。

<sup>20</sup> “In our studio the grossest realism had followed the colorless academicism of the last students of Ingres; there one of our professors, Doucet, recommended that we use photographs of Jerusalem to heighten the interest of a sketch whose subject was borrowed from the Passion of Jesus Christ...” Herschel B. Chipp ed., p.103.

## 二、四幅基督畫作之內在結構分析

### 1. 共性：立柱區隔的構圖模式

首先就形式面向上，四幅作品皆可見得一明顯的通天立柱，未必居於畫面中軸，而通常是在稍微偏左或是偏右的位置矗立著：

- i. 〈綠色基督〉：取材自 Pont-Aven 附近 Nizon 村莊所見刻畫村婦卸下受難聖體的石像【圖 11】<sup>21</sup>，石像憑恃一石柱為基礎，雕琢以突出的人物。Gauguin 保留柱狀主體入畫，增設台座，以紀念碑式的形式規模呈現，相對地減弱立柱的渾厚堅實，並加強石像人物哀惋的姿態。石像前有一身形壯碩、面貌樸實的村婦，呼應基督頹然的身軀而曲身，在視覺上與石座上的人物共同組成一群體單位，背對石像朝觀眾左側不知名之處張望，如同遊行隊伍般帶領著石像人物，朝向那不知名的左方行動。石柱後方為 Le Pouldu 當地陰鬱沈悶的海岸景致，有帆船漫行、村民荷鋤、牲畜食草，進行著日復一日的規律作息，與立柱前景互不侵擾，因而在畫面當中構成凡間俗世與神聖事件的斷然對比。
- ii. 〈黃色基督〉：與〈綠色基督〉同樣採取挪用(appropriation)的作法，依據 Pont-Aven 附近 Le Trémalo 教堂中的木製基督受難像【圖 12】<sup>22</sup>，加以放大成為基督受刑的場面。三名身著傳統服飾的村婦環繞跪坐於十字架之下，低著頭凝神禱告。莊嚴的釘刑場景後方，得遠眺 Pont-Aven 當地一片平疇的田園風光，有三兩行人逡巡，背對著觀眾攀爬圍牆的人且以一種「不得體」的姿態，與前景祝禱的婦女形成突兀的對比。
- iii. 〈橄欖園的基督〉：描寫在「最後的晚餐」結束後，猶太舊教教士以「煽惑」罪嫌率武裝羅馬士兵前來橄欖園逮捕耶穌基督的場景，照(劇)本宣科的演出重現，捕捉驚心動魄的剎那，在 Gauguin 畢生的作品當中可謂罕見的作風。中軸立有一棵枝幹扭曲的枯木，將畫面區分為左右兩部，亦同時將場景區分為前後空間。枯木之前/左方的基督側身朝向觀眾，垂首而帶有頹喪哀悽的面容，鮮紅的頭髮既是被詛咒的邪惡與慾望，亦表示命定的悲壯殉難，與雙眼閉闔、恍若斬首的淌血頭像陶罐有高度的呼應；枯木之後/右方不明的身影，依據 Gauguin 自敘，是在緊要關頭背離基督而叛逃的門徒。
- iv. 〈有黃色基督的自畫像〉：這是一幅以曖昧(ambiguity)方式呈現的自畫像。在表情凝重而顯得深不可測的本人背後，分別置有〈黃色基督〉以及該年年初製作〈醜怪頭像陶罐〉(Pot en forme de tête de grotesque)【圖 13】，〈黃色基督〉具有開闊的風景、明亮的色彩、十字架穩定的構造配以基督瞑目的安詳，相對地，頭像陶罐則像是張從黑暗中

<sup>21</sup> 照片出自 Belinda Thomas *Gauguin*，由 Belinda Thomas 所拍攝。

<sup>22</sup> "Christ" 18<sup>th</sup> century, Trémalo Chapel 照片出處同前註。

探出歪曲而醜陋的臉龐，一隻手摀著吶喊的嘴，睜大了眼瞪視著觀眾。〈黃色基督〉與頭像陶罐兩者並置所產生的語意(semantic)衝突——清/濁、聖/俗、美善/醜惡、犧牲/放縱、理念/感受等可能表示的對立性意指，構成一種主體慾望的書寫機制。

Gauguin 前往大溪地之前的油畫作品，除了上述四幅基督畫作以外，有 1889 年〈Schuffenecker 全家肖像〉【圖 14】以及 1888 年〈佈道後的靈象〉兩件作品具有立柱式垂直線區隔空間的構圖模式——前者該作以偏左並側向觀眾直立的畫架將畏縮的畫家 Schuffenecker 與其潑悍的妻子作了有效地區隔；後者畫面當中朝左上方扭曲伸展的樹幹，亦發揮區隔現實人群與搏鬥幻象的功能，而應視為立柱區隔構圖模式之雛形，爾後穩定地採用直立側分的構造，或許牽涉到日本浮世繪、民俗插畫、櫥櫃裝飾對其形式層面的感染，如 1888 年〈開向海面的窗〉(Fenêtre ouverte sur la mer)【圖 15】，以特殊規格的畫框，從中區隔窗戶內/外空間、與前/後景致，成為互相應和的雙聯畫作，予人詩情畫意的愉悅感。總而言之，此構圖模式，基本上作為物理空間——包括畫幅的左/右半部，以及所描繪場景的前/後方——的區隔功能以外，更進一步發揮精神空間的關係界定作用——分別凡間俗世以及超越性的密契境界，兩者在畫面上獲得無所偏廢的並置，進而揭示象徵性意涵，意思是說，其重點恐怕不僅在於兩種境界之斷然區別，而是其矛盾地共同在場。這樣的策略特別成為〈有黃色基督的自畫像〉一作所刻意安排而成的自我宣示(self-manifestation)。

## II. 趨勢：畫框內外的主客體關係

將四幅基督畫作加以連貫所包涵另一個值得推敲的線索是：由畫作所可以推測到畫家與其畫框內的題材之間所維持的距離，簡而謂之主客體關係的界定：

- i. 〈綠色基督〉：本幅保留了較多的印象派成分，除了以五彩繽紛的細碎筆觸纒聚自然現象氛圍以外，重點在於藝術家採取漠然旁觀的立場，擬造彷彿客觀的景觀紀錄，觀者無法在畫面當中找到容身之處。村婦莫名所以地朝向非觀眾的方向張望，更像是攝影鏡頭所捕捉到的偶然影像，整幅畫並沒有歡迎觀者、甚至向觀者展示的意思。
- ii. 〈黃色基督〉：三名跪坐的婦女圍繞成圈，展開了一個公共儀式的場域，產生一種強烈的召喚性，無論藝術家或是觀者，在面對這高聳矗立的受難基督時，都可以感覺到自己彷彿就在婦女身後，不自禁地參與她們祝禱的安詳狀態中。也就是說，客體的形式結構足以召喚主體投入到客體裡頭去。
- iii. 〈橄欖園的基督〉：主體投入到畫作客體的演進，到〈橄欖園的基督〉臻至令人驚愕的張力——尤其是在宗教聖像的脈絡下。藝術家親自擔綱演出殉難救主生命當中最危急的轉折，挑釁地對造物主進行篡位奪權。稍後，Gauguin 公開對新聞媒體表示：「我



的自畫像)意圖再現理想的破滅,一種兼為神人的痛楚。」<sup>23</sup>藝術家不再僅是客觀描繪的機制、或是幕後策劃的導演,藝術家就是題材本身,創作的主客體契合而同一。

iv. 〈有黃色基督的自畫像〉:受難的基督被徹底地內化為藝術家的特質之一,再度化以物體(object)的樣態呈現為一種象徵性的標誌,與醜怪頭像陶罐同樣表徵著藝術創造所必經的犧牲與煉化。受難的基督瞑目於獻祭後的完滿,祂偉大的靈魂業已取得了永恆的不朽,使得祝禱場域中時間亦因而凝止;然而醜怪的頭像卻心有未甘地朝畫外瞪視。藝術家自我表徵的並置呈現,不僅是先前所提到語意衝突的運用,更彰顯出畫框內的藝術創作與畫框外的社會環境兩者之間既是分離又有所交錯的心結。

因此,就四幅基督畫作所涵攝創作者與其題材之間的關係,呈現由客觀紀錄到主觀操作的趨勢,這點較一般所謂「掐絲琺瑯彩」風格、或是非自然現實題材的引入,更能確切反映出交遊範圍由 C. Pissarro 等印象派畫家轉移到 Stéphane Mallarmé(1842-1898)為首的象徵文學圈子<sup>24</sup>、以及先知畫派(Les Nabis)之後, Gauguin 在藝術創作上的轉變趨勢。如 A. Aurier 所言,象徵主義的繪畫採用視覺性的符號裝飾意念以傳達之——以受難基督為題材的文物被 Gauguin 有效地汲取、內化為藝術家個人心性意念的象徵;至於選用受難基督的理由,值得進一步注意的是耶穌基督道成肉身(incarnation)的角色——肉身方得以獻出救贖世人的鮮血,相應地,唯有具體的造形色彩方得以體現抽象的意念。矛盾並置下的立柱區隔構圖模式,與作者題材之間的主客關係定位,兩者息息相關,使得基督系列畫作逐漸地充斥兼具神人二元性格的元素。「綜合」而觀之,不僅表述藝術家與題材的主客關係,更揭示了藝術家與外在世界之間的張力。

### 三、藝術創作的本體意涵：主體客體化/意念的感性轉化

#### 1. 反體制的心態及其對耶穌基督的認同與篡位

姑且就〈橄欖園的基督〉的戲劇特徵出發,作進一步的探討;表演的前提在於「歷史性」,亦即演出當下的情境,在這個由不及物到及物的體現過程當中,劇本不再是神

<sup>23</sup> 1891年二月, Gauguin 為籌措前往大溪地的旅費,於 l'Hôtel Drouot 舉行作品拍賣。展覽期間接受《巴黎回聲報》(L'Echo de Paris)記者 Jules Huret 專訪,針對 Jules Huret 對〈橄欖園的基督〉一作的詢問時如此表示“...cela veut représenter aussi l'écrasement d'un idéal, une douleur aussi divine qu'humaine...” Daniel Guérin, p.69.

<sup>24</sup> 自 1880 年代以後, Mallarmé 位於巴黎羅馬街八十七號的住宅,逐漸成為文人騷客聚集之所,包括 Gustave Kahn(1859-1936)、Jean Moréas(1856-1910)、André Gide(1869-1951)、Paul Valéry(1871-1945)等人,他們固定於星期二前往 Mallarmé 的住宅聆聽演說,進行文藝觀點的討論,是形成「象徵主義」思潮的重要據點。這個文藝沙龍一直維持到 1898 年 Mallarmé 離世。Gauguin 在此與許多文人與藝評人多所交往。

聖不可侵犯的經典，而是主體藉以試驗、考察、省思的觸媒；「歷史性」牽涉到社會形構與政治辯證等外在因素，而在某種程度上與作品的內在屬性有互相指涉的密切關聯。在此筆者嘗試回溯 Gauguin 的歷史情境，探究其可能的創作意向、及其與社會體制之間的關係，從而就 A. Aurier 的象徵藝術言說論，揭發作品本體所蘊含的語言性格與美學意義。

就先前分析已知 Gauguin 這四幅基督畫像最引人注意的趨勢在於創作者的浮現。自畫像鮮明地反映象徵主義的內省傾向，追究自我與外在環境之間更為深層的關係，為印象主義所缺如的重要畫類。Belinda Thomson 於其所撰寫的 Gauguin 傳記當中指出，在十九世紀末期已經出現人們以基督受難形象比擬自身命運的情形，包括 A. Aurier 於 1889 年發表的詩作〈懷疑的山〉(*La Montagne du doute*)，詩中把自己所擁有不為人瞭解的才華與基督所忍受的苦難相比擬，É. Bernard 與 Gauguin 對此應該不會陌生。B. Thomson 認為這樣的現象可歸諸於 1866 年 Ernst Renan<sup>25</sup>所出版《耶穌傳》<sup>26</sup>——E. Renan 以歷史實證的處理手法考察耶穌的生平，在他筆下的耶穌，懷抱著難以妥協的理想、以及耿介直率的脾氣，與一般的平凡人並無二致。E. Renan 的著作當時在法國相當地轟動，毀譽得兼，即使沒有證據證明 Gauguin 親身閱讀過 E. Renan 的著作，然而世紀末對神子重新詮釋的現象，Gauguin 應當受到相當的感染。在此先藉《耶穌傳》書中的描述與 Gauguin 步入專業藝術生涯的處境進行比對，探究 Gauguin 採耶穌基督為題材背後所可能的動機。

認同(identity)，乃由對於自我個體與外在關係的認知所匯聚而成。Gauguin 對耶穌基督的認同，首先是一種外在於既有體制的批判立場：

(耶穌)他常常坐在橄欖山(*Mont de Oliviers*)，面對著莫利亞山(*Moria*)，俯瞰著(耶路撒冷)聖廟的露台和覆蓋著閃耀金屬薄片之屋頂。這美景常常使外路人驚奇嘆服。尤其是日出時分，聖山炫耀著眼睛，似乎是一堆金和雪。但是耶穌覺得一種深遠的哀感，毒化了這充滿外路人以快樂與高傲的眺望。<sup>27</sup>

即使遠走 Brétagne，Gauguin 依然仰賴 Théo van Gogh 的仲介與巴黎維持商業性的供

<sup>25</sup> Ernest Renan (1823~1892)，法國語言學家與歷史學家，專擅於閃族語言以及宗教史。1845 年放棄修士課程，旋即脫離天主教信仰，此後對教會大加批評而盛/惡名昭彰。1862 年受任法蘭西學院希伯來語教授，在就職演說中由於否定基督神性而遭受免職。他最知名的著作是出版於 1863 年的《耶穌傳》(*Vie de Jésus.*)，與其後六部著作合成《基督教起源史》(*L'Histoire des origines du christianism.*)(1863~1881)，主張透過人文主義與歷史科學研究宗教以獲得感受與見解，而不是非理性的直覺與迷信。他認可基督教為人類精神的最佳成就，唯強調並未有神性作為原動力。諸般說法遭受保守反動人士激烈的討伐，詳情見 Michael Marlais, pp.15-17。1878 年 Ernst Renan 當選法蘭西學院院士，1883 年成為法蘭西學院院長。

<sup>26</sup> Belinda Thomson, Chapter 4.

<sup>27</sup> 《耶穌傳》，頁 185。

需關係；縱使對喧擾且勢利的巴黎人有所蔑視，他依然希冀人們對自己的作品有所瞭解，這樣的期待積極表現在 1889 年爭取 M. Volpini 協助於世界博覽會場旁舉辦的「印象主義與綜合主義畫家聯展」。Gauguin 如同耶穌徘徊在繁華而冷漠的耶路撒冷城外，遭受猶太舊教主控的體制所排拒。在耶穌看來，猶太舊教已經徒留形式細節的錙銖計較，耶路撒冷城裡猥瑣的社會鐵鍊羈鎖了人們自由的靈魂，淪為無可救藥的庸俗。Gauguin 晚年亦不遺餘力地批判教會機構以及社會上諸般道德倫常；至於對藝術界的觀感，1889 年九月於《現代畫刊》發表〈這兒誰被騙啦？〉(*Qui trompe-t-on ici?*)，針對官方美術學院以五十萬法郎收購已故大師 Millet 畫作一事，大肆批評其目光短淺、浪費公帑、典藏擇取惡劣、創作贊助不當之嚴重弊端：「你們的責任是去搜尋追求理想的真正藝術家，而不是到後來以五十萬法郎的代價把他們從墳墓裡頭給挖出來。」<sup>28</sup>；此外，對於美術學院教育模式的否定，更早就留有文字紀錄：

...像在學院中，以及畫室裡大部分的情況下。事實上，人們已經把繪畫的研習分為兩個部分。人們先描繪完再接著著色，也就是說，在勾勒好的輪廓上塗色，就好像一個製作完成隨即著色的雕塑。...一個世紀以來，人們投入難以估計的經費推廣素描的重要，然而畫家的數量增加了卻也沒有進步。現在我們所仰慕的畫家是哪幾位？都是那些譴責學校的人、那些親眼觀察自然以獲得道理的人。<sup>29</sup>

整幅畫以灑有稚氣花束的銘黃為底。一個純潔少女的閨房。這個印象派畫家還很純淨，未被美術學院的腐臭之吻玷污。<sup>30</sup>

在 Gauguin 看來，素描是學院教條的核心，是壓抑色彩主體性、進而妨礙藝術創造的元兇。反觀在 E. Renan 筆下：「耶穌的教訓裡全無什麼實用的道德體系之痕跡，也沒有什麼稍有規定的宗教法典之痕跡。...一種包涵著法典和信條的教書，距離耶穌的思想極遠的。」<sup>31</sup>「耶穌的學說是極無教義意味的，所以他從不想到把它寫下，或令人寫下。...耶穌不是一個創立獨斷的教義之始祖...他是以一種新精神啟蒙世界之導師。...基督教完

<sup>28</sup> "Votre devoir est d'aller les chercher et non pas de les déterrer de leur tombe plus tard, au prix de 500,000 francs" Daniel Guérin ed., p.56.

<sup>29</sup> "...comme dans les académies et la plupart du temps dans les ateliers. En effet, on a divisé l'étude de la peinture en deux catégories. On apprend à dessiner et ensuite à peindre, ce qui revient à dire que l'on vient colorier dans contour déjà préparé, à peu près comme une statue peinte ensuite... Depuis un siècle on dépense des somme importantes pour la propagation du dessin et on augmente la masse des peintres sans faire un pas en avant. Quels sont les peintres que nous admirons en ce moment? Tous ceux qui ont blâmé les écoles, tous ceux qui ont tiré leur science de l'observation personnelle de la nature." 出自〈有關綜合主義的雜記〉，Daniel Guérin ed., pp.25-26.

<sup>30</sup> 參見註 16。

<sup>31</sup> 《耶穌傳》，頁 160-161。

全產生自靈魂之一種自發的運動。」<sup>32</sup>同樣地，真正的藝術創造應該擺脫美術學院的形式教條，不受拘束地汲取各色影像來源，自發地組織成爲自我情性的表現、自由地傳達所欲吐露的意念，如同「耶穌多次住在多神教的地界裡，與非信徒有友善的關係。」<sup>33</sup>從 1889 年採用安地斯山北方出土的秘魯木乃伊【圖 16】<sup>34</sup>蹲坐姿勢作爲〈夏娃〉【圖 17】的母題形式，直到日後完成於大溪地的作品<sup>35</sup>，在當時的社會脈絡下，皆屬於前衛藝術對於對學院權威進行抗爭所採取的表態。

將藝術家的原創個性與造物主相擬，溯及浪漫主義對天才的推崇。事實上，早在 E. Renan《耶穌傳》出版之前，Charles Baudelaire(1821-1867)在其 1857 年初版《惡之華》(*Les Fleurs du mal*)當中，首篇詩作〈祝禱〉(*Bénédiction*)<sup>36</sup>即採敘事(narrative)手法將詩人的命運比附於耶穌，以宣誦創作者與生俱來的非凡才華、伴隨而來的與世疏離、最終投入神聖的獻祭、以真理滌淨凡世的污穢——

這個遭受遺棄的孩子沈醉於天日之光  
他所望見、所吞食的一切  
皆轉變成爲神饌以及朱紅色的玉液瓊漿  
  
他同清風嬉戲，與浮雲漫談  
在通往十字架的路上高歌陶醉<sup>37</sup>

<sup>32</sup> 《耶穌傳》，頁 237。

<sup>33</sup> 《耶穌傳》，頁 236。

<sup>34</sup> "Peruvian Mummy" 12-15<sup>th</sup> century, Paris, Musée de l'Homme.

<sup>35</sup> 1951 年 Bernard Dorival 於 *Burlington Magazine* 發表〈Gauguin 藝術的來源——爪哇、埃及、以及古希臘〉(*Sources de l'Art de Gauguin, provenant de Java, l'Égypte et la Grèce Ancienne.*)，將 Victor Segalen 自大溪地所運回 Gauguin 遺物與 Gauguin 的畫作進行比對，指出 Gauguin 的創作來源不僅在於大溪地之所見所聞，更是廣泛採汲爪哇島廟宇浮雕、古埃及王朝墓室壁畫、帕德嫩神廟雕刻的照片，以及日本浮世繪等各種圖像資源。當然，此挪用手法早運用於〈綠色基督〉與〈黃色基督〉當中。

<sup>36</sup> 該詩假託耶穌一角，抒發一種十九世紀風行於 Baudelaire、Balzac、Verlaine 等文藝作家之間所謂「被詛咒的詩人」的觀念——詩人是不合時宜、與社會慣俗相違的角色。這種對創作主體的推崇，朝向消極的方向將為創作者賦予貧窮放蕩的頹廢形象；積極方面則成為講究創作媒介與作品結構的象徵主義文藝。這首詩所蘊含另一個更有意義的呼應，則在於強調創作者與自然的親和關係、及其化平凡為神奇的能力，這種觀念在 Gauguin 平生的筆記書信當中，亦歷歷可見。

<sup>37</sup> "L'enfant déshérité s'enivre de soleil

Et dans tout ce qu'il voit et dans tout ce qu'il mange  
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,  
Et s'enivre en chantant du Chemin de la croix"  
extracted from *Œuvres complètes*. vol.1, pp.7-8

捨棄安逸的布爾喬亞生活，面臨朝夕不保的經濟困頓之時，Gauguin 在 1889 年十一月致 É. Bernard 的信函<sup>38</sup>當中表示：「我在自己的整個內心深處有一種更崇高的感覺，今年我暗中摸索著我的上帝（我自以為的）。」然後對 É. Bernard 說道：「你還年輕，你過早地背起十字架。別反抗，有一天，你會發現一種抗擊怨恨誘惑的樂趣。在忍受過痛苦的人的善意裡，有著一種令人心醉的詩篇。」信中語重心長地傾訴自己在理想與執志的追求當中，所遭受的艱困處境與淒切感受，與〈祝禱〉一詩同樣地令人動容。

一如 Odilon Redon 所道：「別要求他（藝術家）作先知；他只結他自己的果實——這就是他的作用。」<sup>39</sup>心緒的沉緬不足以構成爲藝術創作，而是於此積極地將周遭現存的民俗文物圖像、或是宗教文學典故，加以提煉、萃取爲自我表述的象徵。Gauguin 所謂「抽象」，絕不僅是自然再現的取消，而是以其高張的主體性，對被動地複製所接收視象的印象主義進行徹底的反動。<sup>40</sup>與 1889-90 年間 M. Denis 所創作一系列的基督畫作相較，M. Denis 以現代繪畫的理念<sup>41</sup>爲手段，以復興宗教藝術爲目的；反之，Gauguin 則是以宗教圖像作爲功能性符號，落實爲 Gustave Courbet、Edouard Manet 以來，並爲日後達達運動與超現實主義所承襲的批判性前衛藝術傳統——他們挪用既有的、或是傳統的圖像，摧毀原本符徵符旨間單一而絕對的連結——亦即體制下的語法結構——繼而依據作者的意念與構思進行互文綜合，更動並轉化圖像原本的意義，伴隨畫面形式的操作，具體彰顯作者的意念與能動性格。如此看來，Gauguin 對於現代藝術史所造成的影響，絕不僅止於泛泛而言野獸畫派或是原始主義的風格面貌而已。

<sup>38</sup> Maurice Malingue ed., 閔希文譯，頁 140-41。

<sup>39</sup> 出自 O. Redon, *À soi-même: Journal (1867-1915)*, 節錄自 Herschel B. Chipp ed., p.120.

<sup>40</sup> 有關藝術創作中「抽象」與「自然」這兩個概念的意義與關係，David Morgan 指出：視藝術創作的主題爲一種（理想的、形而上的、或是幻想的）本質，由自然現實當中去蕪存菁使合於藝術作品，這是自十八世紀啟蒙運動至十九世紀末，法國藝術界對「抽象」所一貫抱持的信念。在十九世紀前半葉，繪畫創作上有 Paul Delaroche(1797-1856)、Eugène Delacroix(1798-1863)等人突破自新古典主義而發展成爲浪漫主義繪畫，藝術理論上則以 1818 年 Victor Cousin〈美的哲學〉(Philosophy of the Beautiful)一文爲分水嶺，得見新柏拉圖主義與德國唯心觀念論凌駕於啟蒙運動以來的經驗實證主義，成爲法國繪畫美學的主導力量，於是，藝術本體的意義將轉而聚焦於情感狀態(emotional state)的抒發、著重藉以發揮表情作用的作品形式，而形式的表情作用則來自於創作者藉其獨特的個性與想像力所發揮的抽象活動；D. Morgan 以十九世紀末 P. Gauguin 與 A. Aurier 爲該藝術觀的代表——對他們而言，藝術家自由地將自然物體進行想像性轉換，化爲私密的、個性的視覺語彙，此即 A. Aurier 所謂的「風格」。詳見 David Morgan, "Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism" 然而，Michael Marlais 對於法國十九世紀末藝術評論趨勢的研究當中亦提出與 D. Morgan 類似的變遷模式——由八零年代的自然實證風氣轉變爲九零年代崇尚主觀理想的表現，分別以 Félix Fénéon 與 Albert Aurier 代表。對此般簡化的辯證歷史闡釋，筆者頗具保留態度。

<sup>41</sup> 亦即標舉繪畫中的形式色彩元素，確保藝術獨立的自主性。如其於〈新傳統主義的定義〉中所呼籲：「不要忘記，一幅畫在成爲一匹戰馬、一個裸女、或者一個故事以前，主要還是在一個平面上以一定秩序排比的色彩。」

## II. 與文學界維持批判性的距離以堅守藝術的自主

儘管與象徵主義文學作家們有相當程度的交往、並且在藝術創作上發生大幅度的轉型，然而，Gauguin 決然反對藝術依附觀念、或是作為文學的傳播載體。1884-85 年在〈有關綜合主義的雜記〉文中嚴厲地控訴評論家：「你們並沒有能力評判一件藝術作品。... 因為你們是曲解的裁判，事先懷有屬於文學的成見，自以為是地去看他人的想法。」<sup>42</sup> 1889 年持續秉持著藝術自主的信念，為文批駁自然主義作家 J.-K. Huysman 評論的主觀曲解，並且反過頭來尖酸刻薄地嘲諷 G. Moreau(1826-1898)是個從屬文學而缺乏原創性的劣等畫家：

看那，根本就沒啥文學氣質，還妄想要成為作家。反正 *Gustave Moreau* 光會講已經被文人寫出來的話；這可說是陳腔濫調的插畫...

他喜愛物質性的富麗，(在畫上)到處填滿(富麗的物質)...不過是個優秀的金飾雕鏤工匠。<sup>43</sup>

故而，

我強烈地質疑畫家與文學家這兩種個人性的才華能夠彼此結合為一。<sup>44</sup>

因此 Félix Fénéon 以其藝術純化的立場非難 Gauguin 畫作的文學成分，有違 Gauguin 個人的意向。B. Thomson 指出，Gauguin 有時恐怕被批評為一位「文學性」的畫家，因此故意逃避製作那種必須「讀通」才能明瞭的作品；但另一方面他又故意在作品中加入複雜、曖昧而自傳性的意義，幾乎挑戰似地。<sup>45</sup> 但這並不表示 Gauguin 個人任意的搖擺莫測，而是研究者對於其藝術創作的意義與定位尚有待釐清。Gauguin 認為，文學、音樂、繪畫由於媒介的差異，乃為互不隸屬的獨立部門。<sup>46</sup> 就這點而言，Gauguin 具有現代主義藝術所秉持專業自主的意識——有別於文學與音樂的歷時性格，繪畫則是在頃刻間展佈於觀者面前，經由視覺感官而對靈魂發生作用，故而畫面本身的營造，便是繪畫所不可化約的固有本質。M. Denis 追憶 Gauguin 所謂「塗有以特定秩序調配出的色彩的

<sup>42</sup> "Vous être incapables de critiquer une œuvre d'art... Parce que vous êtes juges déjà corrompus; vous avez d'avance une idée toute faite, celle du littéraire, et vous croyez trop de valeur pour regarder la pensée d'un autre." Daniel Guérin ed., p.23.

<sup>43</sup> 出自未發表文稿 "Huysmans et Redon": "Là, un esprit essentiellement peu littéraire avec le désir de l'être. Ainsi Gustave Moreau ne parle qu'un langage déjà écrit par les gens de lettres; c'est en quelque sorte l'illustration de vieilles histoires...il aime la richesse des bien matériels. Il en fourre partout... En somme, Gustave Moreau est un beau ciseleur." Daniel Guérin ed., p.61

<sup>44</sup> 出處同前註: "Je doute fort que deux hommes de talent personnels tous deux, puissent s'associer: un peintre et un littéraire."

<sup>45</sup> Belinda Thomson, Chapter 4.

<sup>46</sup> 參見〈有關綜合主義的雜記〉。

平面」的概念，使其「領悟到每一件藝術品都是一種轉換、一樁諷刺、與感受相當的激情。」<sup>47</sup>重要的是，Gauguin 所關切的是畫面中一切視覺語彙「綜合」起來對於觀者心靈所將造成的感染與衝擊；而不是機械式地將繪畫的本質解析、化約到線條與色彩等物理元素。

耶穌降生人世，為救贖世人以肉身獻祭，如 E. Renan 所言：「耶穌在觀念方面是極其理想主義的，在表現方面卻極唯物主義。」<sup>48</sup>；相應地，對 Gauguin 而言，繪畫絕不只是就線條色彩等基本元素進行內在的邏輯演繹，而是要無所羈絆地傾盡畫幅表面之所能地表現。它是一種具體的皮質層嬉戲、活生生的肉體裝飾，<sup>49</sup>本應自由地徜徉在個人幻想與傳統典故、以及幻覺再現與風格圖式之間，<sup>50</sup>透過這種徜徉，深思熟慮地進行象徵的佈署以及意義的再造。

1909 年 M. Denis 發表〈從 Gauguin 與 van Gogh 到古典主義〉<sup>51</sup>，將 Gauguin 與 Vincent van Gogh 分別歸納為「裝飾/客觀變形」(Decorative/Objective Deformation)以及「主觀變形」(Subjective Deformation)——前者「在其粗獷而具有異國風情的畫面下，依循著一種精密的邏輯、佈局的技巧，殘留著一絲絲義大利的修辭意味。」相反地，後者「和 Rembrandt 來自同一國度的畫家卻是個激情的浪漫派；如畫的、與悲慘的（景象），要比造形上的美感和秩序更能打動他得多。」M. Denis 在此指出 Gauguin 之擅於運用媒介作為轉換的機制，講究視覺元素的設計，以表徵自我的觀感。藝術品是藝術家對自我處境體認下的濃縮客體，又是透過特定媒介上的儀式<sup>52</sup>所形式化(formalized)的社會行為，轉化成為一種：  
「文言性象徵，比擬於某種未言說的事物，由言說性元素所構成，進而超越指涉以及敘

<sup>47</sup> 1903 年〈Paul Gauguin 的影響〉：“Thus was introduced to us for the first time, in a paradoxical and unforgettable form, the fertile concept of the ‘plane surface covered with colors assembled in a certain order.’ Thus we learned that every work of art was a transposition, a caricature, the passionate equivalent of a sensation received.” Herschel B. Chipp ed., p.101.

<sup>48</sup> 《耶穌傳》，頁 164。

<sup>49</sup> 筆者在此更加強調與 A. Aurier 以「裝飾（抽象的）意念」作為象徵主義繪畫特色的差異。意念並不與肉體衝突，反而更應視特定情境中活生生的肉體為意念的前提。本於藝術本體的物質性，必須將藝術定位在肉體而非意念的層面，以解除象徵藝術對觀念或是語言符號的從屬地位。象徵主義藝術具有言說的性格，發抒生命的感觸，此言說本自肉身、自素材吐露而出，而不是先有意念，再尋找對應的媒介表述之。如此才得以解釋 Gauguin 與文學保持批判性的立場、堅守繪畫自主性的態度。

<sup>50</sup> 這點可以由 Gauguin 進入象徵主義一直到 1903 年逝世期間絕大多數介於自然具現與平面裝飾的畫作獲得印證。

<sup>51</sup> “De Gauguin et de van Gogh au Classicisme”，原刊載於《西方》雜誌(Paris, 1903, May)，亦收錄於 1920 年出版 M. Denis 《理論》：“With the former, under crude or exotic appearances, one finds again, along with a rigorous logic, artifices of composition in which, I venture to say, a little Italian rhetoric survives. The other, who comes to us from Rembrandt’s country, is, on the contrary, an exasperated romantic; the picturesque and the pathetic touch him much more than plastic beauty and order.” Herschel B. Chipp ed., p.106.

<sup>52</sup> 筆者所謂繪畫媒介的儀式，乃是平坦畫幅上所涉及既有劇本、題材、以及各種主觀的圖式系統所綜合而成的場景。

述的侷限，體現並呈為感覺與思維的複合體。如此比擬式的體現，不必然是一幅形象，它也可能成為旋律、並置、行動、命題、結構、或是一首詩。」<sup>53</sup>M. Denis 說 Gauguin 的構圖設計殘留著義大利的修辭意味，透露其作品所涵蘊的演辯性格、回應反饋的言語對象、以及權力交織的社會場域。而論述中語意層面的開放挪用，亦即主體就象徵符號無所禁忌的操作，方能對體制產生批判、甚至顛覆的作用，而不至於淪為封閉的獨白與架空的幻想。

\* \* \*

1891-92 年間，Gauguin 甫踏上大溪地不久，完成了一尊雕有受難基督的木柱【圖 18】，進一步突破平坦的畫幅，激烈地轉呈為象徵陽剛與崇高的立體造形，原來附著於平面上供作區隔功能的立柱，在此取得了無與倫比的主體性。滿佈柱身的繁複雕飾，彷彿原住民身上炫耀的刺青。創生與死滅、肉身與啓示，緊緊交纏於作品的表面形象與潛在意涵之間，多樣無拘的圖像汲取，最終匯聚於人性與文化的普遍根源。<sup>54</sup>它不僅自我表彰，同時涵攝對於自然始源的膜拜儀式。

Gauguin 所用以對應歐洲文明的「原始主義」，在於象徵主義下對創作本體所進行更逼進核心的探索、同時不斷向域外拓展對生命存有的視野。因此，回顧 A. Aurier 所謂：「藝術家乃負有使命要藉由符號轉譯以表達我們絕對本質性存有」<sup>55</sup>，可謂 Gauguin 繪畫創作的象徵主義諦義之所在。 ■

<sup>53</sup> "The literary symbol, an analogy for something unstated, consists of an articulation of verbal element that, going beyond reference and the limits of discourse, embodies and offers a complex of feeling and thought. Not necessarily an image, this analogical embodiment may also be a rhythm, a juxtaposition, an action, a proposition, a structure, or a poem." William York Tindall, p.12-13.

<sup>54</sup> Anna Elizabeth Brettel 在著手處理文學上「象徵主義」的界定时，面對象徵主義作家們多元而複雜的國籍身份所導致風格特徵離散、難以有效界定該範疇之時，提出這樣的看法：象徵主義（文學）並非法國的，它發生於巴黎。象徵主義非關國族，卻是一場巴黎的運動——因為巴黎的國際性格而得以鋪陳此般跨越國際的文化氛圍，使得來自歐美其他國家的作家們，得以各自表述與闡釋；另一方面，象徵主義的國際性格，更是由於其本身所關切的，乃是人類境況(human condition)的議題——意指生命終結與救贖力量之間的拉拔(confrontation)，人們藉由藝術形式保留生命中的感性，從而與死亡對質。Anna Elizabeth Brettel, p.9-10. 如 Gauguin 所堅持，文學與繪畫有別，對於象徵主義繪畫以及象徵主義文學的研究，必須小心翼翼地區別與參照。惟 A. E. Brettel 此觀點切中 Gauguin 等象徵主義藝術家的創作關懷，故提出供參考之。最後特別需要補充說明的，則是哲學家 George Wilhelm Friedrich Hegel(1770-1830)《美學》(Ästhetik)當中將藝術分為三個進程階段，分別是古埃及的象徵藝術、古希臘的古典藝術、以及基督教的浪漫藝術。提出以基督受刑為題材的繪畫作為浪漫藝術的代表。乍見之下與本文所討論的內容有相當高度的呼應，然而有鑒於 Hegel 的出發點及其最終的關懷重心，並不在於藝術作品或是創作行為，而是依附於其主客辯證的哲學體系，故筆者決定不對此作過份的遷想與闡發，請讀者自行參閱。

<sup>55</sup> 詳見註 11。



Bibliography

1. Aurier, Albert *Albert Aurier: texts critiques 1889-1892: de l'impressionnisme au symbolisme* (Paris: École nationale supérieure de Beaux-Arts, 1995)
2. Balakian, Anna Elizabeth *The Symbolist Movement: a critical appraisal* (New York: Random House, 1967)
3. Baudelaire, Charles *Œuvres complètes* vol.1, ed. by Calude Pichois (Paris: Gallimard, 1975)
4. *Bouilloux, Jean-Paul ed. Journal de L'Art Nouveau: 1870-1914* (Paris: Skira, 1985)
5. Brettel, Richard; Cachin, François; Frèches-Thory, Claire; Stuckey, Charles F. *The Art of Paul Gauguin* (Washington: National Gallery of Art, 1988)
6. Burhan, Filiz Eda *Vision and Visionaries: 19<sup>th</sup> Century Psychological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France* (Ph. D. diss. Princeton University, 1979)
7. Cachin, Françoise *Gauguin* (Paris: Flammarion, 1988)
8. Cheetham, M. A. *The Rhetoric of Reality: Essentialists, Theory and the Advent of Abstract Painting* (New York: Cambridge University Press, 1991)
9. Chipp, Herschel B. ed. *Theories of Modern Art: a source book by artists and critics* (University of California Press, 1968) 中文譯本：《現代藝術理論 I、II》余珊珊譯 (台北：遠流，民 84)
10. Delevoy, Robert L. *Symbolists and Symbolism* (New York: Rizzoli, 1982, c1978)
11. Gauguin, Paul *Gauguin: Oviré, écrit d'un sauvage* ed. by Daniel Guérin (Paris: Gallimard, 1974) 英文譯本： *The Writing of a Savage* trans. by Eleanor Levieux (New York: Viking Press, 1978)
12. Gauguin, Paul 《高更給妻子和友人的信》(*Lettres du Gauguin à sa femme et à ses amis*) ed. by Maurice Malingue (Paris, 1946) 閔希文譯 (北京：東方出版社，2001)
13. Harrison, Charles ed. *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas* (USA: Blackwell, 1998)
14. Marlais, Michael *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism* (Paris: The Pennsylvania State University Press, 1992)
15. Morgan, David "Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism." *Journal of the History of Ideas* vol.53, issue4 (1992, Oct.-Dec.), p.669-85.
16. Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 《歡悅的智慧》(*Die Fröhliche Wissenschaft*)(1882) 余鴻榮譯 (台北：志文，民 71)
17. Renan, Ernst 《耶穌傳》(*Vie de Jésus*)(1863) 雷崧生譯 (台北：商務印書館，民國 49 年，臺二版)
18. Ricoeur, Paul 《詮釋的衝突》(*Le conflit des interprétations*)(1969) 林宏濤譯 (台北：桂冠，民 84)

19. Sugana, G. M. *Tout l'Œuvre peint de Gauguin* (Paris: Flammarion, 1981)
20. Thomson, Belinda *Gauguin* (London: Thames and Hudson, 1987) 中文譯本：《高更》張心龍譯 (台北：遠流，民 84)
21. Tindall, William York *The Literary Symbol* (Bloomington: India University Press, 1965, 4<sup>th</sup> ed.; c1955)
22. Varnedoe, Kirk "Gauguin", *Reinventions in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the modern ed. by William Rubin* (New York: MOMA, 1984), p.179-209

23. *Paul Gauguin: génies et réalités* (Paris: Société Nouvelle des Éditions du Chêne, 1986)

#### Plates of Gauguin's Works<sup>56</sup>

1. "La Vision après le sermon" où "La lutte de Jacob avec l'ange" 73\*92<sub>cm</sub>, Edimbourg, National Gallery of Scotland
2. "Autoportrait dit 'Les Misérables'" 45\*55, Amsterdam, Rijksmuseum Vicent van Gogh
3. "Soyez amoureuses et vous serez heureuses" 119\*96.5, Boston, Museum of Fine Art, Arthur Tracy Cabot Fund
4. "Le Christ vert (Calvaire breton)" 92\*73, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Art
5. "Le Christ jaune" 92\*73, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery
6. "Le Christ au jardin des oliviers" 73\*92, West Palm Beach, Norton Gallery
7. "Autoportrait au Christ jaune" 38\*46, Saint-Germain-en-Laye, Denis
8. "Portrait-charge de Gauguin" 80\*52, Washington, National Gallery of Art
9. "Portrait de Jacob Meyer de Haan (Nirvana)" 20\*29, Hartford, Wadsworth Athecum
10. "Pot en forme de tête de. Autoportrait" H. 19.3, Copenhagen, Kunstindustrimuseet
13. "Pot en forme de tête de grottestque" Paris, Musée d'Orsay
14. "La famille Schuffenecker" 73\*92, Paris, Musée d'Orsay
15. "Fenêtre ouverte sur la mer" 73\*92, Paris, Musée d'Orsay
17. "L'Ève bretonne" 34.6\*31, Courtesy of the Marion Koogler McNay Art Museum. San Antonio, Bequest of Marion Koogler McNay
18. "Bois sculpté du Christ en croix" H. 50, Private Collection

<sup>56</sup> 資料取自：Sugana, G. M. *Tout l'Œuvre peint de Gauguin*