

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H. GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第二十六章 工業化與後印象派

十九世紀後半

1830 年工業革命從英國開始，在歐洲全面展開，生產力大幅提升，人民物質生活改善，對內凝聚民族國家的團結意志，對外強硬擴張。政治上，推進了重要的國家統一和政治重組，最顯著的例子是德意志帝國和義大利的統一。這些統一運動不僅是民族主義情感的高漲，也是政治和軍事力量平衡的改變。在這一背景下，歐洲的國際關係變得更加複雜和緊張，尤其是在大國之間。此外，自由主義和民主思想繼續發展，促進了政治制度的漸進改革。然而，這些變化並不平均，不同國家根據其特定的歷史和社會條件採取了不同的途徑。

社會方面，工業革命的影響更加深遠。隨著技術的進步和生產方式的變革，城市化進程加快，大量農村人口湧入城市尋找工作。這一現象導致了城市規模的快速擴張，但同時也帶來了諸如貧困、衛生問題和住房短缺等一系列社會問題。工人階級的生活條件雖有所改善，但仍面臨諸多挑戰。勞工運動和工會組織的興起是這一時期的重要特徵，它們在爭取工人權益和改善工作條件方面發揮了重要作用。

經濟上，工業革命進入了一個新的階段。鋼鐵、化學和電力行業的發展對經濟結構產生了重大影響。隨著生產力的提高和新技術的應用，製造業的產量和效率大大提升。這一時期也見證了國際貿易和全球市場的擴張。隨著殖民擴張的進程，歐洲列強建立起全球性的經濟網絡，不僅為自己的工業產品提供了海外市場，也從殖民地獲得了大量原材料。同時，金融業的發展和資本市場的成熟為經濟增長提供了重要的支撐。城市化與環境污染嚴重，工業標準化流程也讓美學呆版化，促成了人們的反省，盼望能在工業化與環境污染中找到改變的。



圖 337 萊特 Frank Lloyd Wright 宣稱的有機建築：伊利諾州奧克派克市。於 1902 設計。

表面上，十九世紀末是一個充滿繁榮和自滿的時期。但那些覺得自己是局外人的藝術家和作家對受歡迎的藝術的目標和方法愈發不滿。建築成為了他們攻擊的最容易對象。建築已經變成了一種空洞的例行公事。我們記得當時大規模擴建的城市裡出現了一個各式各樣風格的大型公寓、工廠和公共建築，它們與建築的目的毫無

關聯。往往看起來好像工程師首先建造了一個符合建築的自然要求的結構，然後再在立面上貼上一些“藝術”裝飾，這些裝飾取自“歷史風格”的圖案書。令人奇怪的是，大多數建築師對這種做法感到滿意。公眾要求這些柱子、壁柱、簷口和造型，所以這些建築師提供了它們。但到了十九世紀末，越來越多的人意識到這種時尚的荒謬之處。特別是在英國，評論家和藝術家對工業革命造成的工藝水準下降感到不滿，討厭這些廉價而俗氣的機器製作的裝飾品，這些裝飾品曾經有過自己的含義和高貴。約翰·羅斯金和威廉·莫里斯等人夢想著對藝術和工藝進行全面改革，將廉價的大規模生產替換為有良心和有意義的手工藝品。盡管在現代條件下，他們提倡的謙卑手工藝在某種程度上成為最大的奢侈品，但他們的宣傳無法消除工業大規模生產，但它有助於喚醒人們對這一問題所引起的問題的認識，並推廣對真實、簡單和“家常”的品味。

莫里斯和羅斯金仍然希望藝術的復興可以通過回歸中世紀的條件來實現。但許多藝術家看到這是不可能的。他們渴望一種基於對設計的新感覺和對每種材料的潛在可能性的“新藝術”。這面新藝術或新藝術風格的旗幟在十九世紀九十年代舉起。建築師們嘗試了新的裝飾類型和新的材料。在當時的不滿情況下，這些實驗仍然很有趣。但二十世紀的建築不是從這些實驗中產生的。未來屬於那些決定重新開始，擺脫風格或裝飾的懷舊或新的偏見的人。

在十九世紀九十年代決定走這條革命性道路的年輕建築師之一是美國人弗蘭克·洛伊德·萊特(出生於 1869 年)。萊特看到房子最重要的是房間，而不是外觀。如果它在內部寬敞並且計劃得當，符合業主的要求，那麼它肯定也會在外部呈現出一個可接受的視圖。對我們來說，這可能不是一個非常革命性的觀點，但實際上它確實是，因為它使萊特拋棄了所有古老的建築規則，尤其是對嚴格對稱的傳統要求。 337 顯示了萊特的一座鄉村別墅。他消除了所有常見的修飾，如線條和簷口，並完全按照計劃建造了房子。然而，萊特並不認為自己是一名工程師。他相信自己所謂的“有機建築”，意思是房子必須像一個生物一樣根據人們的需求和國家的性格而生長。

對於一些畫家在時期末期對十九世紀藝術的成就感到不滿的情感和不滿，雖然不容易解釋，但我們仍然需要理解它的根源，因為正是由於這種感覺，各種現在通常被稱為“現代藝術”的運動應運而生。有些人可能認為印象派畫家是現代派的先驅，因為他們違反了學院教授的某些繪畫規則。

但值得記住的是，印象派在目標上與自文藝復興以來的藝術傳統並無不同，他們也想畫出我們所見的自然，他們與保守的大師的爭論不是那麼多關於目標，而是關於實現它的手段。他們對色彩反射的探索，他們對寬鬆筆法效果的實驗，旨在創造更完美的視覺印象幻化。事實上，只有在印象主義中，對自然的征服才變得完全，對畫家眼中的一切都可以成為圖畫的題材，現實世界在所有方面都成為了藝術家研究的尊貴對象。也許正是這種方法的完全勝利使一些藝術家猶豫不決地接受它們。似乎有一刻，似乎所有致力於模仿視覺印象的藝術問題都已經解決，追求這些

目標不再有所獲得。但我們知道，在藝術中，一個問題只需要解決，就會有一大堆新問題出現。也許第一個對這些新問題的性質有清晰感覺的人是一位仍然屬於與印象主義大師同一代的藝術家。他是保羅·塞尚(1839-1906)，他比莫內年輕七歲，甚至比雷諾瓦還大兩歲。塞尚年輕時參加了印象主義展覽，但他對它們所受到的接待如此厭惡，以至於他撤回到他的家鄉艾克斯，那裡他研究了他藝術的問題，不受評論家的喧嘩干擾。他是一個有經濟獨立和規律生活習慣的人。他不依賴於購買他的畫作的買家。因此，他可以將他的整個生活奉獻給解決他自己設定的藝術問題，並對自己的工作應用最嚴格的標準。外表上，他過著安寧和休閒的生活，但他不斷地投入到激情激烈的鬥爭中，以實現他所追求的藝術完美的理想。他不喜歡理論性的談話，但隨著他在他少數幾位崇拜者中的聲譽增長，他有時嘗試用幾句話來解釋他想做什麼。其中一句著名的話是，他的目標是“從自然中繪製普桑”。他想說的是，像普桑這樣的古典大師在他們的工作中實現了奇妙的平衡和完美。像普桑的畫作《埃特在阿爾卡迪亞我》(圖 247)呈現了一個美妙的和諧圖案，其中一個形式似乎回應另一個形式。我們感到一切都在它應該的地方，沒有什麼是偶然或模糊的。每個形式都清晰可見，我們可以感覺到它是一個堅固的實體。整個畫面具有一種自然的簡單，看起來寧靜而安詳。塞尚的目標是一種具有這種偉大和安詳的藝術。但他認為，不再可以通過普桑的方法來實現這種完美。畢竟，古老的大師們以一個代價實現了他們的平衡和堅固。他們不感到有義務尊重他們所看到的自然。他們的畫作更像是從古代古典藝術的研究中學到的形式的排列。即使是他們通過遵守嚴格的傳統規則而實現的對空間和實體的印象，也不是通過重新看待每個物體來實現的。塞尚與印象主義畫家中的朋友們一樣，認為這些學術藝術的方法是違反自然的。他欣賞在色彩和造型領域的新發現。他也想要投降於他的印象，繪製他所看到的形式和顏色，而不是他知道或已經瞭解的形式和顏色。但他對繪畫的方向感到不安。印象派是“大自然”的真正大師。但那真的足夠嗎？那種對和諧設計的追求，實現堅固簡單和完美平衡，這是過去最偉大的畫作所標誌的任務在哪裡？任務是要“從自然中繪製”，要利用印象主義大師的發現，但又要重新抓住普桑藝術所區別的秩序和必然感。

這個問題本身對藝術來說並不新鮮。我們記得，義大利文藝復興時期對自然的征服和遠近法的發明曾經威脅到了中世紀繪畫的明晰佈局，並創造了一個只有拉斐爾的時代才能夠解決的問題。現在，同樣的問題在不同的層面上重複出現。印象派藝術家的作品中，堅實輪廓的解體和色彩陰影的發現再次提出了一個新問題：如何保留這些成就而不至於失去清晰和秩序？簡單來說：印象派的畫作傾向於明亮但凌亂。塞尚厭惡凌亂。但他不想回到學術繪畫的慣例，以繪製陰影來營造實體的幻覺，就像他不想回到“編排”的風景來實現和諧的設計。當他考慮使用色彩時，他面臨的問題更加迫切。塞尚渴望擁有強烈而濃烈的色彩，就像他渴望擁有明晰的圖案一樣。然而，正如我們記得的那樣，隨著藝術回歸對自然的觀察，中世紀彩色玻璃或書籍插圖的純淨和明亮的顏色已經被威尼斯畫家和荷蘭畫家中最偉大的畫家所利用的那些濃鬱的色調所取代，以營造光線和氛圍。印象派放棄了在調色板上混合顏

料，而是將它們分別塗抹到畫布上，以呈現“戶外”場景的閃爍反射。他們的畫作比任何前人都要明亮，但結果還不足以滿足塞尚。他想傳達屬於南方天空下的自然的豐富而連貫的色調，但他發現，僅僅返回使用純粹的原色來繪製整個區域會危及現實感。以這種方式繪製的畫作類似於平面圖案，無法給人深度的印象。因此，塞尚似乎被四面楚歌。他希望在面對自然時能夠絕對忠實於他的感知印象，但這似乎與他希望將印象主義轉變為更堅固和持久的東西相衝突，正如他所說的那樣，“像博物館的藝術”一樣。難怪他經常陷入絕望，奴役於他的畫布，並不斷實驗。真正的奇蹟是他成功了，他在他的畫作中實現了看似不可能的事情。如果藝術是一個計算的問題，那麼它是無法完成的；但當然它不是。藝術家如此擔心的這種平衡和和諧不同於機器的平衡。它突然“發生”，沒有人完全知道如何或為什麼。關於塞尚藝術的秘密已經寫了很多東西。有各種各樣的解釋，有人提出他想要什麼，以及他實現了什麼。但這些解釋仍然顯得粗糙；有時甚至聽起來自相矛盾。但即使我們對評論家感到不耐煩，總有畫作可以讓我們信服。而且，這裡和永遠的最佳建議是“去原作中看畫作”。

即使是我們的插圖，也應該至少傳達塞尚的勝利之偉大。南法國聖維克多山的風景(圖 340)被陽光照耀，卻堅實而穩固。它呈現了一個明晰的圖案，卻給人以極大的深度和遠處的印象。塞尚在中心標記高架橋和道路的水準線以及前景房屋的垂直線的方式，展現了秩序和寧靜感，但我們從未感到這是塞尚強加於自然的秩序。即使是他的筆觸也被安排成與主要設計線條一致，以加強自然和諧感。塞尚如何改變筆觸方向，而從不使用輪廓線條，也可以在我們的圖 338 中看到，這個圖示清楚地顯示了藝術家如何有意地對抗可能在上半部分產生的平面圖案效果，強調前景岩石的堅固形態。他對妻子的精彩肖像(圖 342)展示了塞尚對簡單，清晰的形態的高度專注有助於安寧和寧靜的印象。與這種寧靜的傑作相比，印象主義藝術家的作品，如馬內的莫內肖像(圖 325)，往往顯得只是機智的即興創作。



圖 340 塞尚 Cezanne: 從貝爾維尤眺望的聖維克多山。約 1885 繪。



圖 341 塞尚 Cezanne: 靜物。約 1878。



圖 342 塞尚 Cezanne: 畫家妻子的肖像。約 1885。

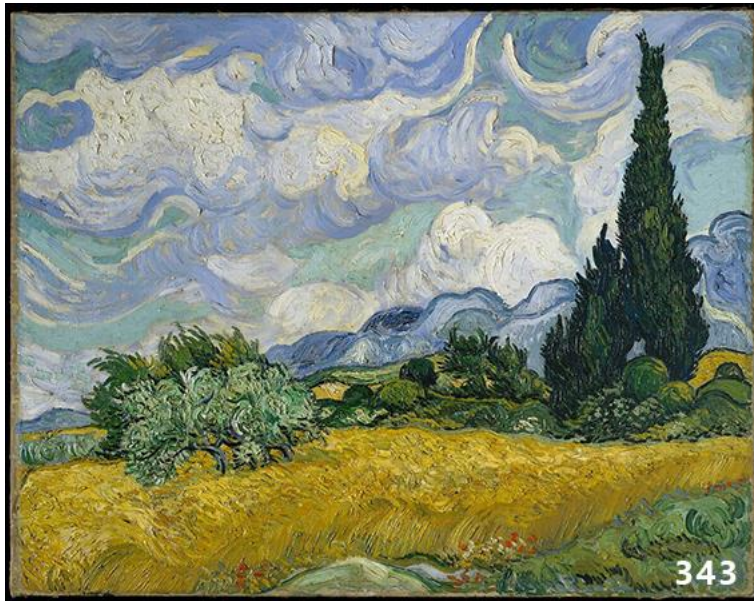


圖 343 梵谷 Van Gogh: Arles 附近的柏樹風景。1888。

無可否認，塞尚的畫作並不容易理解。在插圖中，像圖 341 這樣的靜物畫可能看起來並不那麼令人期待。如果我們將它與荷蘭十七世紀的大師卡爾夫(圖 271)對類似主題的確定處理進行比較，它似乎顯得非常尷尬！水果碗被畫得非常笨拙，它的底部甚至不在中間。桌子不僅從左到右傾斜，看起來還像是向前傾斜。在荷蘭大師在呈現柔軟和蓬鬆表面方面表現出色的地方，塞尚給我們帶來了一組顏色斑點的拼湊，使餐巾看起來像是由錫紙製成的。難怪塞尚的畫作起初被嘲笑為可憐的亂塗。但這種明顯的笨拙之所以出現的原因並不難找到。塞尚已經停止將傳統的繪畫方法視為理所當然。他決定從零開始，仿佛在他之前沒有人畫過畫一樣。荷蘭大師畫靜物畫是為了展示他驚人的技藝。塞尚選擇了他的題材來研究他想解決的一些具體問題。我們知道他對顏色與造型之間的關係深感興趣。像蘋果這樣的鮮豔色彩的實體圓形是探索這個問題的理想題材。我們知道他對實現平衡設計感興趣。這就是為什麼他將碗拉向左邊以填補空處。由於他希望研究桌子上的所有形狀之間的關係，他只是將它前傾，使它們進入視野。也許這個例子展示了為什麼塞尚成為“現代藝術”的奠基人。在努力實現深度感而不犧牲顏色的明亮度，實現有序排列而不犧牲深度感的所有努力和尋找中，有一件事他隨時準備犧牲——傳統的“正確的”輪廓。他並打算扭曲自然；但如果有必要，他並不太介意它在某些細節上變形，只要這有助於他獲得所期望的效果。布魯內萊斯基的“線性透視”發明對他的興趣不大。當他發現它妨礙了他的工作時，他將其丟掉。畢竟，這種科學透視是為了幫助畫家創造空間的幻覺——正如馬薩奇奧在他的聖瑪麗亞諾維拉教堂的壁畫中所做的那樣(圖 149)。塞尚不是在創造幻覺。他更想傳達實體和深度的感覺，他發現可以在不使用傳統的繪畫技巧的情況下實現這一目標。他幾乎沒有意識到，這種對“正確繪畫”的漠視將在藝術中引發一場山崩地裂的運動。

在 1888 年的冬天，當塞尚在艾克斯繪畫他的風景和靜物時，另一位畫家來到了南法國，尋找南方的強烈光線和色彩。他是一位年輕而認真的荷蘭人，名叫文森特·

梵谷。梵谷於 1853 年出生在荷蘭，是一位牧師的兒子。他是一位深信宗教的人，曾在英國和比利時的礦工中擔任過傳教士。他深受米勒的藝術和其社會信息的影響，決定成為一名畫家。他的一位年輕兄弟西奧，在藝術商店工作，向他介紹了印象派畫家。這位兄弟是一位非凡的人。儘管他自己很窮，但他總是慷慨地給年長的文森特，甚至資助了他前往法國南部阿爾勒的旅行。文森特希望，如果他能在這裡安靜地工作幾年，也許有一天能夠賣掉他的畫作並償還他慷慨的兄弟。在阿爾勒自選的孤獨中，文森特向西奧吐露了他的所有想法和希望的信件，這些信件讀起來像是一個連續的日記，它們是由一位謙卑幾乎是自學成才的藝術家寫的，他對自己將要取得的名譽一無所知，這些信件是所有文學作品中最感人和最激動人心的作品之一。通過這些信件，我們可以感受到藝術家的使命感，他的鬥爭和勝利，他絕望的孤獨和對伴侶的渴望，我們意識到他在極大的壓力下以發燒般的精力工作。不到一年後，在 1888 年 12 月，他崩潰了，並患有精神病。

1889 年 5 月，他入院接受治療，但在此期間仍然保持清醒，繼續繪畫。這場痛苦持續了另外十四個月。1890 年 7 月，梵谷結束了自己的生命。他比拉斐爾甚至更年輕去世。他作為一名畫家的職業只持續了不到十年，他的名譽建立在三年內的畫作上，這三年充滿了危機和絕望。現在大多數人都知道他的一些畫作；向日葵、空椅子、柏樹和一些肖像已成為有彩色複製品的普及畫作，可以在許多簡單的房間中看到。這正是梵谷所想要的。他希望他的畫作能夠像他如此喜愛的彩色日本版畫一樣，具有直接而強烈的影響力。他渴望一種不只吸引富有的鑑賞家，還能給予每個人喜悅和安慰的不經熟練的藝術。然而，這並不完全是整個故事。沒有一個複製品是完美的。便宜的複製品使梵谷的畫作看起來比它們實際上粗糙，有時候人們可能會厭倦它們。每當這種情況發生時，回到梵谷的原作並發現他在最強烈的效果中有多麼微妙和有計劃地運用筆觸，就會是一個相當大的啟示。

在 1888 年的冬天，當塞尚在艾克斯繪畫他的風景和靜物時，南法國迎來了另一位畫家，他尋求南方的強烈光線和色彩。他是一位年輕而認真的荷蘭人，名叫文森特·梵谷。梵谷於 1853 年出生在荷蘭，是一位牧師的兒子。他是一位深信宗教的人，曾在英格蘭和比利時的礦工中擔任過傳教士。他對米勒的藝術及其社會資訊深受感動，決定自己成為一名畫家。他的年輕弟弟西奧在一家藝術商店工作，向他介紹了印象派畫家。這位弟弟是一個非凡的人。儘管他自己很窮，但他總是毫不吝嗇地給年長的文森特，甚至資助了他前往南法阿爾勒的旅行。文森特希望，如果他能在這裡安靜地工作幾年，也許有一天能夠賣掉他的畫作並償還他慷慨的兄弟。

在阿爾勒的自選孤獨中，文森特在給西奧的信中傾吐了他的所有想法和希望，這些信讀起來像是一個連續的日記，由一位謙卑幾乎是自學成才的藝術家寫的，他對自己即將取得的名譽一無所知，這些信在所有文學作品中都是最感人和最激動人心的之一。通過這些信，我們可以感受到藝術家的使命感，他的鬥爭和勝利，他絕望的孤獨和對伴侶的渴望，我們意識到他在極大的壓力下以發燒般的精力工作。不到一年後，在 1888 年 12 月，他崩潰了，並患有精神病。1889 年 5 月，他入院接受

治療，但在此期間仍然保持清醒，繼續繪畫。這場痛苦持續了另外十四個月。1890年7月，梵谷結束了自己的生命。他比拉斐爾甚至更年輕去世。他作為一名畫家的職業只持續了不到十年，他的名譽建立在三年內的畫作上，這三年充滿了危機和絕望。現在大多數人都知道他的一些畫作；向日葵、空椅子、柏樹和一些肖像已成為有彩色複製品的普及畫作，可以在許多簡單的房間中看到。這正是梵谷所想要的。他希望他的畫作能夠像他如此喜愛的彩色日本版畫一樣，具有直接而強烈的影響力。他渴望一種不經熟練的藝術，不僅吸引富有的鑑賞家，還能給予每個人喜悅和安慰。然而，這並不完全是整個故事。沒有一個複製品是完美的。較便宜的複製品使梵谷的畫作看起來比它們實際上粗糙，有時候人們可能會對它們感到厭倦。每當發生這種情況時，回到梵谷的原作並發現他在最強烈的效果中有多麼微妙和有計劃地運用筆觸，這實在是一個相當大的啟示。

對於梵谷來說，他也吸收了印象派的教訓。他嘗試使用明亮純淨的顏色，不在調色板上混合，而是以小筆觸或點的方式塗在畫布上，依賴觀者的眼睛將它們一起看到。巴黎的一些年輕畫家已經建立了一整套科學理論，關於這種“點描法”應該增強顏色效果的。梵谷喜歡用點和筆觸的技巧繪畫，但在他的手下，它變成了與印象派原本意圖的有些不同。因為梵谷使用個別的筆觸，不僅為了打破顏色，還要傳達他自己的激情。在阿爾勒的一封信中，他描述了他在“情感有時如此強烈，以至於不自覺地工作……筆觸來得如同演講或信件中的詞語一樣有一個順序和一致性”。這個比喻再清楚不過了。在這些時刻中，他像其他人寫作一樣繪畫。就像一封信中的書寫形式，筆在紙上留下的痕跡，傳達了寫作者的手勢，因此我們本能地感覺到一封信是否在極大的情感壓力下寫成 - 梵谷的筆觸告訴我們他的心境狀態。在他之前，沒有一位藝術家以如此一致和有效的方式使用這種手段。我們記得早期畫作中有大膽和寬鬆的筆觸，例如泰托雷托(圖 241)，哈爾斯(圖 260)和莫內(圖 325)的作品，但在這些作品中，它更多地傳達了藝術家的主權掌握，他的快速感知和魔術般的能力來召喚一個幻象。在梵谷的作品中，它們有助於傳達藝術家心靈的昇華。梵谷喜歡繪畫那些能充分發揮這種新手法的物體和場景 - 能夠用筆畫和塗顏色的場景，就像一位寫作者用線條下劃他的詞語一樣。這就是為什麼他是第一位發現殘稻、樹籬和麥田之美的畫家，也是第一位發現橄欖樹的扭曲樹枝和柏樹的深色火炬形狀之美的畫家(圖 343)。



圖 344 梵谷 Van Gogh: Aries 的畫家房間。1888。

梵谷如此瘋狂地創作，以至於他感到渴望不僅要畫出光輝燦爛的太陽本身(圖 339)，還要畫出平凡、寧靜和溫馨的事物，沒有人曾想過值得藝術家關注。他畫了自己在阿爾勒狹窄的住處(圖 344)，關於這幅畫，他給兄弟的信中很好地解釋了他的意圖：「我腦海中有一個新想法，這是草圖……這次只是我的臥室，這裡只有顏色，通過簡化賦予事物更宏偉的風格，這裡要表現休息或一般睡眠的意象。總之，看這幅畫應該使大腦或更確切地說是想像力得到休息。牆壁是淺紫色的。地面是紅色的瓦片。床和椅子的木頭是新鮮奶油的黃色，床單和枕頭是非常淺的綠檸檬色。床單是猩紅色的。窗戶是綠色的。梳妝台是橙色的，盆子是藍色的。門是淺紫色的。這就是全部 - 在這個房間裡沒有帶關上的百葉窗。再次，傢俱的寬大線條必須表達不可侵犯的休息。牆上有肖像，還有一面鏡子，一條毛巾和一些衣物。框架 - 由於畫中沒有白色 - 將是白色的。這是為了報仇，因為我被迫休息。我將整天工作，但你看構思是多麼簡單。陰影，以及被拋出的陰影，都被壓制了，它是用自由的平面沖洗畫的，就像日本版畫一樣。」

梵谷明顯地主要關心的不是正確的再現。他使用色彩和形式來傳達他對所繪事物的感受，以及他希望其他人感受到的情感。他並不太在乎他所謂的“立體感現實”，也就是對自然的攝影精確畫面。如果這符合他的目標，他會誇張甚至改變事物的外觀。因此，他是通過一條不同的道路達到了與塞尚在同一時期所處的類似的關鍵時刻。他們都採取了重大的一步，有意放棄了將繪畫視為“自然模仿”的目標。當然，他們的原因不同。當塞尚畫靜物時，他想探索形式和色彩的關係，只採用了他特定實驗所需的“正確透視”。梵谷希望他的繪畫表達他的感受，如果扭曲有助於實現這一目標，他會使用扭曲。他們兩人都在不想推翻舊藝術標準的情況下達到了這一點。他們不自居“革命者”；他們不想震驚自滿的評論家。事實上，他們兩人幾乎已經放棄了希望有人關注他們的畫作——他們只是因為必須而繼續工作。

對於 1888 年也在南法的第三位藝術家來說，情況有些不同，那就是保羅·高更 (1848-1903)。梵谷渴望有伴侶；他夢想著像英國前拉斐爾派在英格蘭建立的藝術家兄弟會，他說服了比他年長五歲的高更加入他在阿爾勒的行列。作為一個人，高更和梵谷大不相同。他一點也不謙虛，也沒有使命感。相反，他驕傲而野心勃勃。但兩者之間還是有一些接觸點。像梵谷一樣，高更也是比較晚開始畫畫的(他曾經是一名富有的股票經紀人)，而且像他一樣，他幾乎是自學成才。然而，這兩人的伴侶關係以悲劇告終。在一次瘋狂的發作中，梵谷襲擊了高更，高更逃往巴黎。兩年後，高更完全離開了歐洲，前往其中一個著名的“南海島嶼”，大溪地，尋求簡單的生活。因為他越來越確信，藝術面臨變得流於平淡和膚淺的危險，歐洲積累的所有聰明和知識已經剝奪了人們最重要的東西——情感的力量和強烈性，以及一種直接的表達方式。

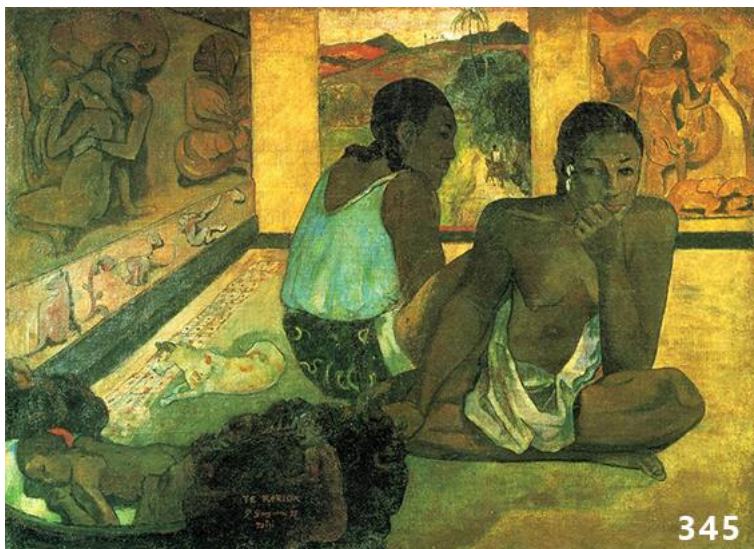


圖 345 高更 Gauguin: 《兩位塔希提婦女》。繪於 1897。



圖 346 梵谷想像高更繪畫向日葵的樣貌。1888。

高更當然不是第一位對文明感到疑慮的藝術家。自藝術家們開始自覺“風格”以來，他們對慣例感到不信任，對純粹的技巧感到不耐煩。他們渴望一種不僅由可以學習的花招組成的藝術，一種不僅僅是風格，而是像人類激情一樣強大有力的東西。德拉克洛瓦曾前往摩洛哥尋找更強烈的色彩和更少約束的生活。英格蘭的前拉斐爾派希望在“信仰時代”的未受污染的藝術中找到這種直接性和簡單性。印象派欣賞日本藝術，但與高更渴望的強烈和簡單相比，他們的藝術顯得很複雜。一開始，他研究了農民藝術，但這沒有長久吸引住他。他必須遠離歐洲，生活在南海島民中，成為他們中的一員，以解決自己的問題。他從那裡帶回來的作品甚至讓一些他以前的朋友感到困惑。它們看起來如此野蠻和原始。這正是高更所想要的。他自豪地被稱為“野蠻人”。即使是他的色彩和素描也應該是“野蠻的”，以對他在大溪地逗留期間所崇拜的未受污染的自然之子們表示敬意。

今天觀看這些畫中的一幅(圖 345)，我們可能不太成功地重新捕捉這種情緒。我們已經習慣了更大程度上的藝術“野蠻”。然而，要意識到高更擊打了新音調並不難。不僅他的畫作主題奇異而異國情調。他試圖融入土著的精神，像他們一樣看待事物。他研究了土著工匠的方法，並經常在他的畫作中包括他們作品的代表。他努力使自己的土著肖像與這種“原始”藝術協調一致。因此，他簡化了形式的輪廓，並毫不猶豫地使用大塊強烈的顏色。不像塞尚，如果這些簡化的形式和色彩方案使他的畫作看起來平面，他並不介意。當他認為這有助於他表現自然的未受污染的強度時，他樂意忽略了西方藝術的幾百年問題。他可能並不總是完全成功地實現了達到直接和簡單的目標。但他對此的渴望像塞尚對新的和諧的渴望，以及梵谷對新的資訊的渴望一樣，是熱情而真誠的；對於高更來說，他也犧牲了自己的生命去追求他的理想。他覺得自己在歐洲被誤解，決定永遠返回南海島嶼。經過多年的孤獨和失望，他因健康不佳和貧困而在那裡去世。塞尚，梵谷和高更是三個絕望的孤獨男子，他們幾乎沒有希望被理解。但是，他們對自己藝術的問題，他們如此堅定地感受到，越來越多的年輕一代的藝術家看到了，他們在藝術學校獲得的技能並未帶來滿足。他們已經學會了如何再現自然，如何正確地繪畫，以及如何使用畫和筆：他們甚至吸收了印象派革命的教訓，並在將陽光和空氣的閃爍傳達方面變得熟練。一些偉大的藝術家確實在這條路上堅持下來，並在對抗印象主義仍然強烈的國家中捍衛這些新方法。

然而，有一小部分人感到一旦承認了這一原則並取得勝利，他們就感到空虛。他們也感到，在所有這些努力再現真正看到的自然方面，藝術中失去了一些東西——他們拼命試圖恢復的東西。我們記得塞尚曾經感到失落的是秩序和平衡感；印象派對逝去的瞬間的迷戀使他們忽視了自然的堅固和持久的形式。梵谷曾感到，通過屈服於他們的視覺印象，並探索光和色彩的唯一光學特性，藝術正處於失去藝術家僅能向他的同胞表達自己感情的激情的危險之中。最後，高更對生活和藝術感到完全不滿意。他渴望更簡單和更直接的東西，希望在原始人中找到它。我們所謂的現代藝術就是從這些不滿中發展起來的；這三位畫家所尋求的各種解決方案成為了現代藝術中的三個運動的理想。塞尚的解決方案最終導致了立體派，起源於法國；梵谷

的解決方案則導致了表現主義，在德國獲得了主要的回應；而高更的解決方案則導致了各種形式的原始主義。然而，儘管這些運動乍看起來可能有些“瘋狂”，但不難證明它們是一系列一致的嘗試，旨在擺脫藝術家們所處的僵局。