

## 席勒畫中東方元素的再現

---

The representation of Eastern element in Egon Schiele's painting

國立台灣藝術大學造形藝術研究所研究生 張琤愉 Chang, Chen-Yu

### 摘要

埃貢·席勒 (Egon Schiele, 1890—1918)，一生激情短暫，卻也適逢歐洲西方世界興起創新改革風潮，東西文化交流濫觴，綺麗的日本浮世繪遠渡重洋成爲西方國家窺探神秘東方情調的另一章，收藏浮世繪在許多畫家之間蔚爲風尚，畫家們的作品也深受東方文化的影響，當時著名的維也納分離畫派要角克林姆 (Gustav Klimt, 1862—1918) 作品中有著與浮世繪難以切割風格，印象派中畫家描摹浮世繪者也不在少數，而如斯時代逆流克林姆是席勒自保守的學院解放出來後所師事的對象，受其影響勢屬必然。如席勒 1909《馬斯曼》、《帶黑帽的女人》、《裸體自畫像》裝飾性風格以及構圖明顯呈現出克林姆式的繪畫語言，所以這些東方元素已經是學習他人轉換後的二手資料了，席勒是從克林姆那裡間接學習浮世繪，法蘭克·懷特佛德 (Frank Whitford) 和劉奇俊提出相同論述：席勒作品中的東方元素是從克林姆的畫作中學習得來。然而他們忽略了席勒自學 (自發性) 浮世繪的部分，如 1918 年《Wildbach》，這張作品中的呈現東方元素顯未見諸當時的各家畫派，而席勒的贊助者班尼詩 (Heinrich Benesch) 回憶說，席勒喜愛蒐集，特別是東方物品，可在他的櫥櫃中看到：中國扇子、日本娃娃、一把連著鞘的武士刀、一本附有彩色木板畫的日文書，更不用說很多的日本版畫。在親炙這些東方賞玩之後畫家作品中難道沒有可能出現自己吸收轉換的東方元素？！席勒晚期的作品裡如溪澗的藍色水波紋、方形印章式的簽名、長條平面不斷堆砌的方式來表達山谷與天際，都是他所學習的畫家裏 (如印象派梵谷、分離派克林姆) 不曾出現的。而席勒於 1912 年紐倫巴赫事件後，很少使用如印象派梵谷 (Vincent Van Gogh, 1853

—1890)、羅特列克(Toulouse Lautrec, 1864—1901)或克林姆華麗鮮豔的色彩了，只剩構圖或題材。所以印象派跟分離派對席勒來說只是浮世繪的導引線而已。於此，本文將探討席勒畫中哪些浮世繪元素是由歐洲畫家對席勒造成間接性的影響，以及中晚期部分作品有哪些是直接從浮世繪中擷取出來的。

**【關鍵字】：**浮世繪、印象派、維也納分離派、透視法、勾勒線

## 一、前言

埃貢·席勒 (Egon Schiele, 1890—1918)，出生於奧地利。在西方 20 世紀初期中，是一位重要的表現主義畫家。生逢歐洲世界工業革命引發改革風潮，當時許多藝術家認為形式化的古典派作品已經不再能表達「不安的」新時代精神，於是開始尋求新的繪畫風格。無獨有偶，時間往前推早一些 1854 年，在東方的日本江戶幕府結束鎖國政策，歐美人士紛至沓來，浮世繪開始被有心人士收集，遠渡重洋流傳到一些西方國家，「日本主義」(Japonisme) 於焉蔓延。<sup>1</sup>據統計僅 1878 年至 1911 年間，便有 147 冊歐洲文字的浮世繪研究論著出版，這種文化現象的出現是日本所始料未及的。<sup>2</sup>許多藝術家及藝術團體對日本藝術的崇拜，以致在西歐產生日本主義熱潮，如印象派、後印象派、維也納分離派 (Vienna Secession)、新藝術運動 (Art Nouveau)、先知派 (Nabis) 等的眾多歐洲藝術家。<sup>3</sup>

日本浮世繪包括畫家親筆所繪和水印木版畫兩種形式，這個畫風的開始，是帶有裝飾性的。在繪畫的內容上，以生活百態與對現實社會的情感反映，其中春宮圖是浮世繪中非常突出的內容，浮世繪畫家中很少未畫過春宮圖的。由於庶民文化迅速得到發展，大量印製，構成江戶時期的特殊藝術現象。浮世繪不論在二次元的空間平面化處理、線條的勾勒或平塗色彩的手法等都源自中國傳統繪畫的技巧，然而在思維，精神領域方面竟截然不同，中國繪畫往文人畫風的境界鑽研；而浮世繪的走向卻是民間化、社會化、通俗化。

<sup>1</sup> 「日本主義」一詞係 1872 年評論家柏提 (Philippe Burty, 1830—90) 率先提出。意指 1856 年起日本器物，特別是浮世繪版畫在西歐引起的狂熱收藏暨其後續引發之藝術史改革效應；轉引自李錫佳，〈東西藝術之交會與感通—日本浮世繪版畫對十九世紀西洋繪畫之影響〉，《日本浮世繪對歐洲印象畫派之影響》，(中國文化大學推廣教育部網頁：<http://w3.sce.pccu.edu.tw/fujiart/default.htm>，2002 年)。

<sup>2</sup> 齊鳳閣、周紹斌，《外國美術史》，(吉林：東北師範大學出版，1998 年)。

<sup>3</sup> 邱紫華，《東方藝術與美學》，(北京：高等教育出版社，2004 年)，頁 339。

浮世繪所兼具的特色，可從廣泛題材談起，從戲劇的人物，藝妓美女，至江戶風俗，年中行事，各地風景名勝，生活百態，到各行各業工作情景，花卉草蟲等均一一入畫。而浮世繪中的美女圖、風俗圖常被用來裝飾豪華巨宅，因為顏色艷麗多彩，成了典型的裝飾性繪畫。以浮世繪的二度空間平面性的創作理念，將畫面組合還原到二次元的空間來看，並不具西方畫家們極力追求三次之「立體感」和畫面「景深」效果。而浮世繪的「前縮透視法」、「散點透視法」、及「重疊透視法」，使畫面呈現也不具「景深」的繪畫性，但具有觀念性、暗示性的空間。線條方面的勾勒方式，會先用墨線描繪物象的輪廓後，再加以平塗式的著色，不加添光線的明暗變化，僅突顯色彩和線條機能。<sup>4</sup>

大致可將浮世繪對歐洲的影響分為以下三個階段：

1. 1862 年倫敦萬國博覽會，公開展出英國駐日領事歐庫克(Alcock, 1809-97)，在法國產生極大的迴響。這個時期對繪畫的影響在畫家於以日本服飾與工藝為題材。代表性的畫家有惠斯勒(J. A. M. Whistler, 1834—1903)，馬內(E. Manet, 1832—1883)與莫內(C. Monet, 1840—1926)。

2. 1890 年，歸化法國的猶太裔德國藝品商賈(S. Bing)在巴黎國立高等美術學院，集合了他自己與巴黎各大收藏家的藏品組織了一個浮世繪大展—「日本版畫大師」。這個展覽產生了極大的影響。繪畫從浮世繪中吸取了鮮亮的色彩與大膽的構圖方式，代表性的畫家有高更(P. Gauguin, 1848—1903)與梵谷(V. Van Gogh, 1853—1890)、羅特列克(T. Lautrec, 1864—1901)。

3. 1890 年之後的畫家們則更進一步發揚線條與平面色塊組織的原則，並將影響帶

---

<sup>4</sup> 許坤成，〈日本浮世繪對歐洲印象畫派之影響〉，《國父紀念館館刊》，(台北市：國父紀念館 1998 年)，頁 196—212。

入應用藝術中，一方面是開啓了應用藝術的新時代，另一方面這些經驗也反過來滋潤了他們的藝術創作。代表畫家如波納爾(P. Bonnard, 1867—1947)，郎松(P. Ranson, 1864—1909)與瓦洛同(P. Vallotton, 1865—1925)。<sup>5</sup>

比較起西方繪畫主流裡大都以宗教、神化、靜物、風景為主，浮世繪所顯現的庶民文化似乎更爲寫實有趣，正值改革的西方藝術界驚艷這樣異文化，年輕的席勒自然爲潮流所影響接受了浮世繪文化的洗禮。這當中間接影響席勒最深的，所有有關的評論都指向克林姆。如法蘭克·懷特佛德(Frank Whitford)：克林姆對席勒的影響是顯而易見的。<sup>6</sup>以及劉奇俊都認爲：席勒畫中如日本金箔矩形與不規則的幾何學及半抽象的一些風景畫都是受到克林姆所影響的。<sup>7</sup>席勒學習克林姆是不爭的事實，然而後印象派畫風也吸引了年輕畫家的注意，臨摹梵谷作品題材設色，其畫中浮世繪的元素自然被畫家接受，但是晚期的席勒作品，藝術前輩風格已不再其作品中顯現，畫家用自己的方式直接將浮世繪轉化爲作品的符號，並不是終其一生都受影響。

## 二、印象派中浮世繪對席勒的影響

1865年法國畫家布拉克蒙(Felix Bracquemond, 1833—1914)將日本陶器外包裝上繪的《北齋漫畫》介紹給印象派的友人，引起了許多畫家的迴響。當時的印象派畫家馬奈(Edouard Manet, 1832—1883)、德加(Edgar Degas, 1834—1917)以及文學界的人士經常光顧專門展銷日本美術品的「瑪塔姆·杜威」美術店，將

<sup>5</sup> 浮世繪對歐洲的影響，分類參考自吳方正，〈浮世繪與十九世紀西方繪畫〉，《日本浮世繪特展》，(國立中央大學藝文中心，2001年)。

<sup>6</sup> 法蘭克·懷特佛德對克林姆影響席勒的部分，請詳見 Frank Whitford 著，王昭文譯，《席勒》，(台北市：遠流出版社，1977年)。

<sup>7</sup> 劉奇俊，〈維也納的世紀末，席勒的新世紀〉，《藝術家》，(台北市：藝術家雜誌社，1992年)，201期，頁304。

其中的一些浮世繪編輯成專冊，還成立了專門研究探討浮世繪藝術的沙龍。<sup>8</sup>印象派從浮世繪得到兩項主要的影響：第一項是採用純色來繪畫，另一項是研究構圖方式。特別是在色彩領域，印象主義畫家將日本版畫的用色方式大膽的實驗在作品當中，完美地表達新的視覺經驗。印象派的創新畫風引起當時的藝術界爭議的焦點，儘管傳統學院派對之嗤之以鼻，然而席勒卻不住受到這新畫風的吸引，1909年席勒認識了主要給予他經濟援助的贊助商雷尼豪斯（Carl Reininghaus，1857 - 1929）和雷謝爾（Osker Reichel），這兩位家中收藏許多現在藝術家的作品，包括梵谷、馬奈、高更、孟克（Edvard Munch，1863 - 1944）、羅特列克等人，讓席勒得到觀摩的機會。<sup>9</sup>以下就從席勒作品中來分析，他從後印象派中所汲取的浮世繪元素並且進而分析彼此相同性之處：

#### （一）文森·梵谷（Vincent van Gogh，1853—1890）與浮世繪

梵谷曾在唐基老爹的店中買過好幾幅浮世繪，以梵谷收藏為大宗的荷蘭梵谷美術館中就可見他與弟弟西奧（Theo van Gogh，1857—1891）收藏的200多幅的浮世繪，特別是梵谷的自畫像背景中出現浮世繪的作品《綁了繃帶的自畫像》（圖一）、《梵谷在亞爾的房間》（圖二），《唐基老闆像》（圖三）背景是由數幅浮世繪組成，另外如畫作《盛開的梅樹》（圖四）更是直接臨摹浮世繪原畫，梵谷他欣賞浮世繪的線條及色彩，並將那種愛慕日本浮世繪的情懷運用到他的畫上。湛藍的天空與金黃的向日葵，運用浮世繪的色彩，創作出明亮、鮮豔視覺，東方繪畫素材、西方油畫融在一起，也別有求變的意味。

1906年席勒在奧地利米特克畫廊與梵谷的作品第一次接觸，裡頭展出了45幅梵谷的畫作，進而影響了席勒早期的創作。1907年席勒的《向日葵》（圖五），

<sup>8</sup> 劉存，〈日本浮世繪對新藝術運動的影響〉，《設計藝術》，（濟南市：山東工藝美術學院出版，2008年），第2期，頁76—78。

<sup>9</sup> 李維菁，《維也納表現派天才畫家—席勒》，（台北：藝術家出版，2004年），頁58。

與梵谷以浮世繪黑色勾勒再填色的向日葵作法有許多關聯，1909年《梅樹與吊鐘花》(圖六)除題材受梵谷影響外，還出現分離派的左右不對稱的構圖方式。從自然花卉及生活化的題材，到線條與顏色的呈現；席勒學到了浮世繪內容的豐富性和繪畫技法的風格。然而到了1911年在紐倫巴赫所畫的重要作品之一，《藝術家在紐倫巴赫的房間》(圖七)這幅是他房間的畫作，靈感完全來自1909年的藝術展，展出梵谷在亞耳(Arles)所畫的黃色房子裡的房間(席勒的一個贊助者雷尼豪斯擁有一張複製品)，<sup>10</sup>雖然席勒的畫同樣地表現出家具的細節、世俗生活的配備都被親切地描繪出來，和局部的色塊與梵谷產生共鳴，但陰鬱色調形成的傢俱氛圍看來，開始捨棄太明亮的色彩，1909年再畫的向日葵用色與梵谷強烈愉悅的色彩完全不同了！

## (二)、土魯茲·羅特列克(Toulouse Lautrec, 1864 ~ 1901) 與浮世繪

作為後印象派畫家，羅特列克的繪畫技巧深受印象畫派啟發，但又結合浮世繪筆法與個人寫實的才華而獨樹一格。羅特列克的畫作因為受到了日本浮世繪木版畫的影響，刻意扭曲或誇大畫中人物的樣貌神情，進而強調人物的生命力與寫實感。他的畫有平面動態構圖以及粗獷的外輪廓線等。羅特列克的作品具有一種憤世嫉俗的激情，海報題材多為表現娛樂場所的生活景象，他採用富有漫畫意味的幽默和諷刺的表現手段，使海報的主題具有一定的寓意和象徵，因而更具深刻的社會意義。<sup>11</sup>

早在1909年羅特列克作品他便在米特克畫廊裡見識過，席勒早期的贊助者班尼詩的兒子奧圖(Otto Benesch, 1896-1964)寫道：「他(羅特列克)毫不留情表

<sup>10</sup> Frank Whitford 著，王昭文譯，《席勒》，頁109。

<sup>11</sup> 光復書局編輯部，《世界名畫與巨匠－羅特列克》，(台北市：光復出版，1996年)。頁92-94。

現出來的痛苦，他對神經女性的研究，給席勒深刻的印象。」<sup>12</sup>羅特列克影響席勒的部分，可以從畫妹妹葛蒂（Gertrude Schiele）為模特兒《受輕視的女人》（圖八）看出來，頭上帶著一頂大帽子，上半身赤裸，表情極具嘲弄意味。近乎諷刺畫的表現手法，人物帽子突出畫面範圍，和人物安排在偏離中心的位置，這類風格都是從羅特列克學習浮世繪得來的。從這一年開始為人物帶來情緒性的戲劇表情，成為往後席勒處理人物表情的參照。對東方的章印也有特別的研究過，羅特列克對簽名的形式，以英文名子的縮寫（T/L），將兩個字母合體設計成「圓形」（圖九）的圖樣，如同浮世繪的章印一樣，將簽名以印章的形式“畫”在畫面上的角落。這也影響到席勒對簽名方式注意。另外一提，羅特列克從浮世繪得來另一個有名的平塗上色手法，席勒已早在之前從克林姆那裡學到了。

### 三、分離派中浮世繪對席勒的影響

維也納分離派，是 19 世紀後期至 20 世紀前期新藝術運動在奧地利的支流。分離派畫家反對保守的維也納學院派，宣稱與其分離，主張創新，追求表現功能的「實用性」和「合理性」，既強調在風格上發揚個性，又盡力探索與現代生活的結合，創造出一種新的樣式。分離派是在繪畫、裝飾美術、建築設計上有過影響的新藝術流派。它在形式上喜歡使用直線而其根本精神卻在於反對傳統規範藝術，主張與現代的文化接觸與現代生活的融合。維也納分離派組織，廣義上講是指是思想、類型相近的藝術一群。但在藝術傾向和風格上，始終是多種多樣的。特色是用簡單纖細的幾何形體，重覆小圓和方形裝飾性的表現，並將之大量運用在平面和家具設計。浮世繪版畫蒐集在分離派的成員似乎也形成某種顯學，特別是分離派還多次舉行日本版畫展，有關東方藝術的論文也經常發表在分離派專屬《春季》（Ver Sacrum）這本期刊。

---

<sup>12</sup> Frank Whitford 著，王昭文譯，《席勒》，頁 68。

克林姆為維也納分離派的創始人，他愛用金、銀兩種裝飾色，來顯現維也納的女性；畫作大多以女性為主角，也常使用東方圖騰，仿浮世繪的技法，充滿華麗風情，具有明顯的裝飾風格，在克林姆的東方收藏物中，有日本木刻畫、中國畫、日本和服、日本浮世繪及書法，這些東方收藏品再三的影響到他的作品構圖、裝飾性及圖案，再加上他本身喜歡鮮豔的顏色，融合成他獨特的色彩風格。<sup>13</sup>1907年席勒結識畫家克林姆，亦師亦友帶著席勒加入維也納工坊（Wiener Werkstätte），一個與維也納分離派有關的藝術家團體，席勒畫風也開始受維也納分離派的影響。

席勒受克林姆影響的清楚證據，最初可從席勒1907年為姨媽生日所製作生日卡片看起（圖十），這和克林姆為分離派期刊《春祭》所做的插圖有許多相同的特色，如人物的型態、流暢的背景線條、長袍的衣服有許多相同的特色。1909年的兩幅肖像畫《戴黑帽的女人》（圖十一）、《瑪斯曼》（圖十二），選擇以分離派常用正方型的尺寸來呈現，前者大膽清晰的線條在單一的淺色背景中強調出人物的輪廓，女人衣服上的圓圈圖案是來自於克林姆的平面裝飾圖案，後者《瑪斯曼》（圖十二）也運用了很多的平塗技法。<sup>14</sup>這些作品都還只是模仿階段，尚未具備個人風格。《波迪·羅辛斯基》（圖十三）、《裸體自畫像》（圖十四）與《向日葵》（圖十五），是特別的長型畫面，浮世繪有一種畫幅格式稱為「柱繪」，成縱長軸狀，畫面很狹窄，許多部分只能靠未被切割的部分，作曲線迴旋運用，如溪齋英全《雪中美人》（圖十六）。這一點特徵，克林姆的代表作《茱迪絲 II》（圖十七），無論形式或圖案，自是從浮世繪而來。<sup>15</sup>席勒承襲於克林姆對浮世繪的高度興趣，構圖方式、裝飾性線條是來自對克林姆的選擇；克林姆在其著名作品《吻》（圖十八）中，兩人依附緊連在一起的結構，而結構裡這些花紋使人極容易想起浮世繪中

<sup>13</sup> 曾長生，《維也納分離大師—克林姆》，（臺北市：藝術家出版，2003年），頁77。

<sup>14</sup> Frank Whitford 著，王昭文譯，《席勒》，頁39、53—55。

<sup>15</sup> 李欽賢，《浮世繪大場景—江戶市井生活十帖》，（台北：雄獅叢書，1911年），頁141。

藝伎和服上的紋飾，比較席勒 1912《隱士》(圖十九)、《紅衣主教和修女》(圖二十)，結構相同，但衣服的紋飾變為單色平塗。席勒 1909 年在仿克林姆《丹厄依》的畫作上已出現了浮世繪「印章式簽名」，克林姆在自己的畫作上的「印章式簽名」(圖二十一)反倒很少見。

克林姆從未讓自己成為繪畫中的角色，所以《裸體自畫像》(圖十四)就題材選擇這點可看出席勒正慢慢從克林姆的羽翼下銳變出來，以近 20 歲的年紀，逐漸發展出自己的風貌。1910 年席勒畫中幾乎沒有克林姆畫中浮世繪紋樣的裝飾圖案了，代之以畫象徵性或寓言性的人物，如《死亡之母》(圖二十二)、《先知》(圖二十三)、《孕婦與死神》(圖二十四)，然而克林姆對這樣的主題也下過功夫，綜觀上述席勒學習克林姆富麗的色彩、平塗的上色、構圖的呈現、尺幅的大小、裝飾的圖像、印章式的簽名，近乎模仿的態度學習，由此可見他對克林姆的崇敬。跟印象派相較席勒從克林姆中得到更多的浮世繪特性。

#### 四、浮世繪對席勒的直接影響

席勒何時才開始正式接觸浮世繪，而不是間接的從別人的畫作裡參考？可從 1907 認識克林姆後，他在各方面鼓勵席勒，購買他的畫，甚至介紹贊助者給他認識，使席勒多了一份經濟來源，有多餘的錢可以開始蒐藏一些藝術品。席勒與克林姆之間的互動一直維持到克林姆去世，克林姆也曾贈送幾張浮世繪給他。由此近距離的接觸，更加深他對中國及日本的藝術的興趣，這表現在他的蒐藏上。從攝影師費雪(Johannes Fischer)幫他拍的一些相片，可從中發現東方佛像、日本和服娃娃和浮世繪彩圖。而羅斯勒(Roessler Arthur)提到，這些東方物品蒐藏對他而言有其重要性，並且時常為這些東西花掉他最後一分錢。班尼詩(Heinrich Benesch)也回憶說，席勒喜愛蒐集，特別是東方物品，可在他的櫥櫃中看到：中國扇子、

日本娃娃、一把連著鞘的武士刀、一本附有彩色木板畫的日文書，更不用說很多的日本版畫。由於這些東方的藝品蒐集，席勒有著與浮世繪直接的接觸，對浮世繪藝術的種種認識從間接轉而直接，更因而有了自我喜好與選擇從而表現在其作品上。

席勒對於風景作品一向有著高度的興趣，最讓人注意的是一張最直接呈現日本風情的一張畫，這是克林姆所沒有過的題材，反倒是梵谷曾經臨摹過日本木橋，但畫面上橋的構圖形式顯然與梵谷不同，應當不是從梵谷那裡轉換而來的。《橋》(圖二十五)這幅畫描繪的是他去過的城市基爾(Gyor)的地標之一，引人注目的是方形的畫幅格式，以及日本木橋、電線桿和裝飾性的駁船，其中空白的空間也扮演著使畫面生動的結構性要素，這種轉變是得自日本畫的啟發，而席勒在當時的筆記之中，曾寫到他要表現一種「完全亞洲」的效果。席勒對東方事物很感興趣，這幅畫的內容表現在席勒的所有作品中是前所未見的，可說他是受到東方的影像並留下見證。<sup>16</sup>

關於留白或背景單純化，他顯然刻意忽略背景或是在背景的設色上呈現單一色調，不像克林姆會在背景多加裝飾。如 1912 年的風景畫《Kastanienbaumchen am Bodensee》(圖二十六)一株樹佇立在畫面正中央，東方味的留白背景，這也是習慣將風景畫面填滿的克林姆所沒有的。留白是一種表現有形空間的構圖及無形想像空間創意的思考，浮世繪也保留了國畫的留白特性，很少會將整個畫面填滿。在人物畫的表現上也是如此。可以《班尼詩父子》(圖二十七)為例，雖然背景不似浮世繪完全保留紙張的顏色，可也是簡單色調的背景，單純意義是相近的，另外例如《隱士》(圖十九)、《哈姆斯的畫像》(圖二十八)處理方式也都相似。

從浮世繪中代表山谷與天際的平行線條與觀畫的角度席勒自有獨到的轉化

<sup>16</sup> Frank Whitford 著，王昭文譯，《席勒》，頁 140。

方式，如《秋天的樹》(圖二十九)、《四棵樹》(圖三十)與浮世繪(圖三十一、圖三十二)相較下，都利用長條平面不斷堆砌的方式來表達山谷與天際。另一種高角度視野的風景畫，如《克魯矛風景》(圖三十三)表現出不尋常圖面安排，企圖使三度空間的事物，能適當安於兩度空間的平面畫面，而浮世繪在大場景中也時常會使用這樣的視覺角度。另外一張風景畫，在1918年《Wildbach》(圖三十四)的溪流水花碰到石頭飛濺的畫法，水花頂部用凹凸不平的造形構成，加上一些黑邊勾勒的線條，多了幾分裝飾性的趣味，尤其是波浪應該也有參照浮世繪曲折的水紋畫法(圖三十五)。

1910年席勒開始接觸到人體與性慾的題材，不可否認這部份他深受克林姆影響，如《貝多芬之牆》(圖三十六)克林姆的情慾表現方式較為寓意，相較席勒這類畫作中不合理的人體結構展現，與誇張的人物表情《站立的自畫像》(圖三十七)。與日本木板畫家喜歡以扮鬼臉，戲劇化肢體動作性的人物，並將他們身體故意畫的很瘦小，似乎更為接近。而從席勒的《擁抱》(圖三十八)用線條描繪出男人肌肉的特殊美感，可在日本浮世繪畫家鳥居清倍的作品可見識到，如《五郎拔竹圖》(圖三十九)這類「武者繪」中，有所謂「瓢箪足、蚯蚓描」的繪畫特徵，就手腳的木刻墨線手法，充分表現筋肉力的美感。<sup>17</sup>而以畫大量的情色畫著名的席勒，傳說收藏了全維也納城最好的春宮畫。<sup>18</sup>「浮世」一詞最早出現在日本描寫男女情慾的小說《好色一代男》中，最初開始也與情色脫不了關係，與維也納當時的「色情熱」不謀而合，如浮世繪在性愛上非常坦白，或許就是這樣的特點使得席勒更大膽創作情色畫，這是源於外來文化(浮世繪春宮畫)與地域(維也納色情主義)本身特有的產物互相影響的結晶。

若論勾邊線條，在1911—1912年以前的作品，席勒用油畫表現類似浮世繪

<sup>17</sup> 國立歷史博物館編輯委員會，《日本浮世繪藝術特展—五井野正先生收藏展》，(國立歷史博物館，1999年)，頁115。

<sup>18</sup> Frank Whitford 著，王昭文譯，《席勒》，頁152。

工筆勾勒後再填彩，雖然線條並沒有像浮世繪那樣的鮮明，線條的部分被填彩後隱藏了，而他所使用的線條下筆有提有放自然產生顏色深淺粗細變化，都還是標準西方具有線條起伏頓挫，而表現出來的空間感；到了 1912 年後期的作品邊緣勾勒線與內部填色對比性增強了許多，1917《斜躺的女人》(圖四十)、《擁抱》(圖四十一)邊緣線條明顯的變更粗了，人物後方白色的布，將黑色輪廓線突出的特點做對比的表現，誇張的表現出捲曲柔軟的布紋，而具有浮世繪版畫平鋪直敘的線條。簽名的線條也有這樣的變化，使用工整的書寫方式，1916 年《哈姆斯的畫像》右下方，幾乎像是東方式的「方形紅色章印」，只差是中文字體被英文字母取代，而字體的設計甚至有東方字體的意味。這與分離派的克林姆(圖二十一)、羅特列克(圓形章)(圖九)表現印章的方式明顯不同，相同的是，他們似乎都知道浮世繪的章是指畫家的簽名，而不是單純的裝飾圖示。席勒從小便對一切屬於他的東西，不管是尺、書等東西，甚至一切所畫的，都會小心翼翼的寫下自己的姓名和日期，經常在畫裡也可以看到他的名字被反覆的刻記，習慣在畫面中最顯眼的位置簽名。<sup>19</sup>由此得知席勒對章印的注重及位置排放都很在意，會先在構圖時就先擬好位置了！這樣的出現在他大量作品中的「章」有時會有像中國的陽刻或陰刻(圖四十二)，可見他也很仔細做過特別的研究。

## 五、結論

儘管席勒更早之前是學習印象派，卻受限生活拮据無力前往藝術之都與印象派畫家交流。所以學習印象派的作品，也只能透過畫展單純的欣賞其繪畫性質及技巧。席勒於 1907 年加入位於奧地利的維也納分離派，又與克林姆熟識，這樣的關係就較印象派更為親密了，影響的層面自然多一些。恰巧的是，席勒參加的

---

<sup>19</sup> Reinhard Steiner, "Egon Schiele 1890-1918: the midnight soul of the artist" (Germany Kolon: Benedikt Taschen, 1993)。引用自蔡心瑀，〈焦慮的自戀--從艾貢·席勒的呈現自我談表現美學〉，《臺灣美術》，(臺中市：國立臺灣美術館，2008年)，71期，頁89。

團體或是學習的對象,都與浮世繪有些許或極深的關聯,他的選擇態度隱約透露出對於喜好,由這樣看來畫派的影響是不可否認的。而從這些畫家身上學習來的東方元素,已經是學習他人轉換後的二手資料了,所以席勒是間接學習具有神秘東方色彩的浮世繪。然而根據席勒蒐集大量的東方的藏品,以及席勒畫面上出現印象派、分離派中未曾出現的東方元素,可證明席勒自學(自發性)浮世繪的部分。席勒對東方繪畫細心體會,並真切理解和把握,抽取了東方藝術中的一些要素,並把它們用他的邏輯重新排列起來,與一些印象派畫家的完全描摹不盡相同。

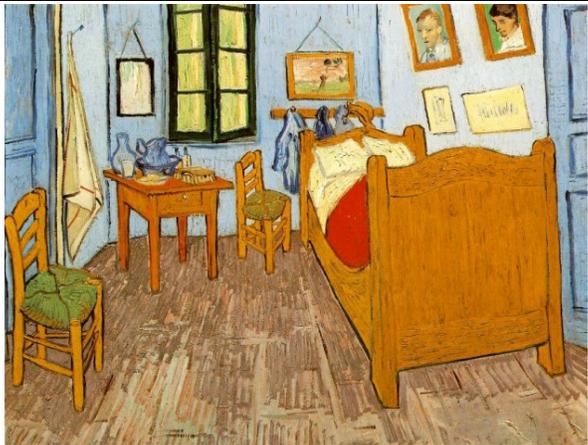
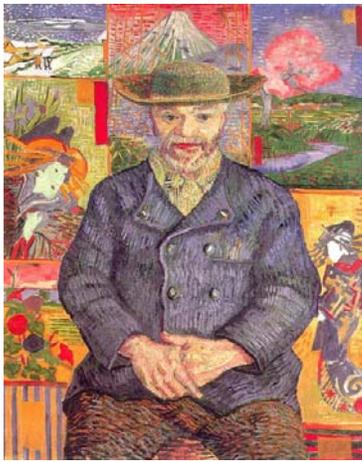
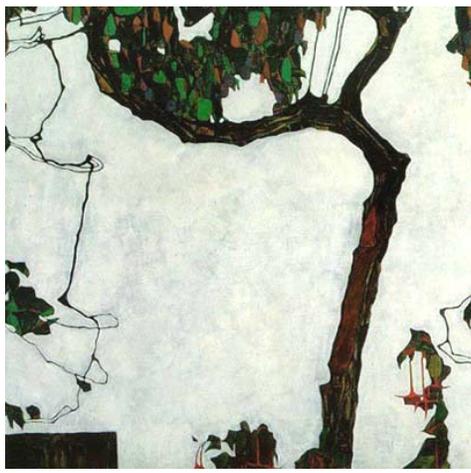
歸結浮世繪「直接」影響席勒的幾項特性有：

一、題材豐富通俗。二、黑邊線描的勾勒。三、大膽直敘的情色內容。四、題材的置入(如日本橋、電線桿)。<sup>20</sup>五、戲劇性誇張的肢體表情。六、平塗的色塊。七、方形印章的簽名方式。八、背景留白的特性。九、提高視點的角度。十、遠近對比強烈的構圖。十一、遮蔽性的風景效果。

藝術作品本身具有投射當時社會背景的功能,不論是藝術、宗教、文化思想的發展皆與外在社會環境環環相扣,創作者的情感亦隨著周遭環境而有所轉變,進而將其親身的感受投射在創作之中,並與當代的現況產生連結。席勒受到浮世繪的衝擊,不管從印象派、分離派得來,或是浮世繪蒐藏,以好奇的眼光做不同角度實驗是一致的。

---

<sup>20</sup> 第三項及第四項,席勒情色內容、題材的置入與浮世繪的關聯 Frank Whitford 在《席勒》一書中提及。詳見 Frank Whitford 著,王昭文譯,《席勒》,(台北市:遠流出版社,1977年),頁140、152。

	
<p>圖一 梵谷《綁繃帶的自畫像》 1889年</p>	<p>圖二 梵谷《梵谷在亞爾的房間》1889年</p>
	
<p>圖三 梵谷《唐基老闆像》1887年</p>	<p>圖四 左：歌川廣重《龜戶梅宅》，右：梵谷《盛開的梅樹》1887年</p>
	
<p>圖五 席勒《向日葵》1907年</p>	<p>圖六 席勒《梅樹與吊鐘花》1909年</p>



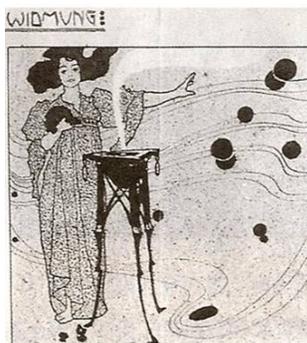
圖七 席勒《藝術家在紐倫巴赫的房間》  
1911年



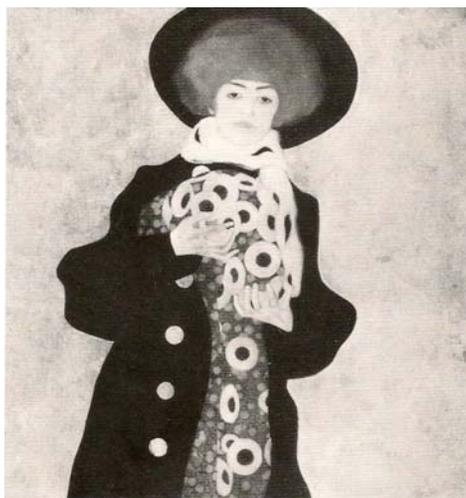
圖八 席勒《受輕視的女人》1910年



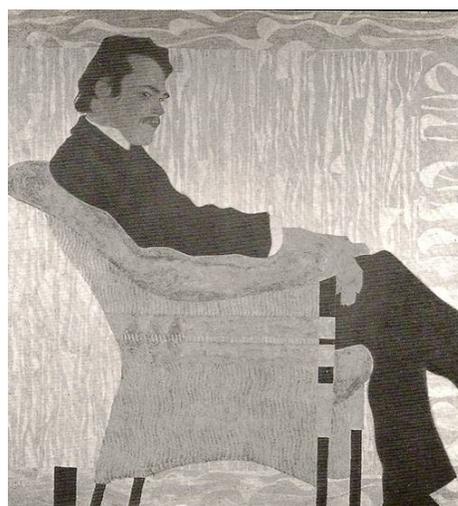
圖九 羅特列克圓形  
印章



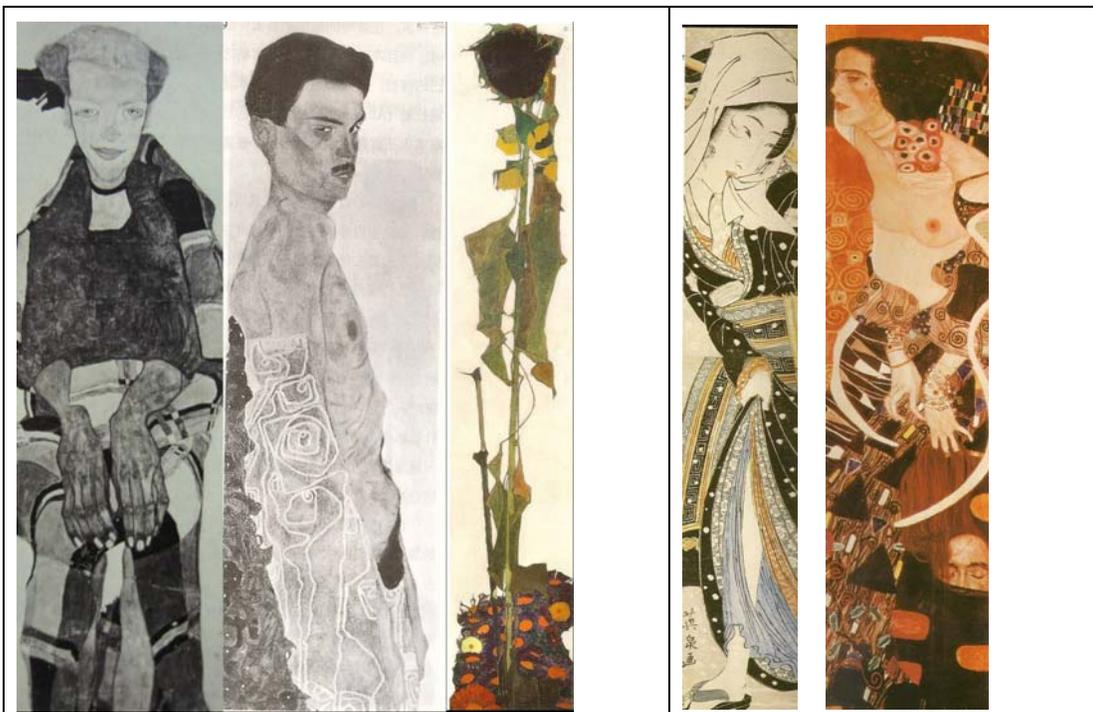
圖十 左:席勒為姨媽生日所製作生日卡片1907年,右:  
克林姆為《春祭》1900年



圖十一 席勒《戴黑帽的女人》1909年



圖十二 席勒《瑪斯曼》1909年



圖十三 席勒《波迪·羅辛斯基》1909(左一)，  
圖十四 席勒《裸體自畫像》1909年(左二)，  
圖十五 席勒《向日葵》1909年(左三)

溪齋英全《雪中美人》(左)，  
圖十七 克林姆《萊迪絲II》1909年(右)



圖十八 克林姆《吻》1907



圖十九 席勒《隱士》1912



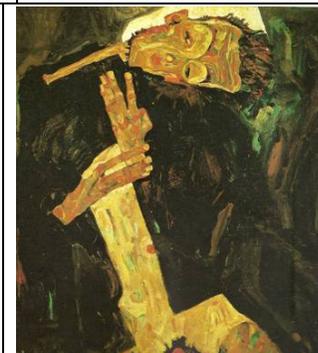
圖二十 席勒《紅衣主教和修女》1912



圖二十一 克林姆  
「印章式簽名」



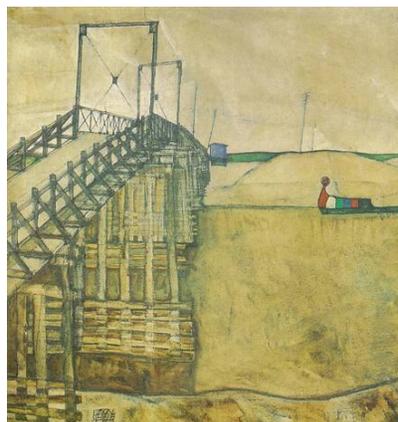
圖二十二席勒《死亡之母》1910



圖二十三席勒《先知》1911



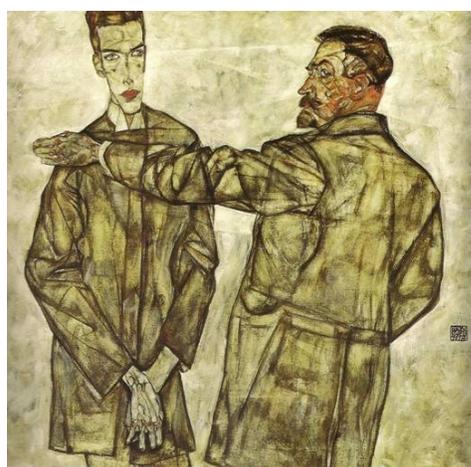
圖二十四 席勒《孕婦與死神》1910年



圖二十五 席勒《橋》1913年



圖二十六 席勒《Kastanienbaumchen am Bodensee》1912年



圖二十七 席勒《班尼詩父子》1913年



圖二十八 席勒《哈姆斯的畫像》1916年



圖二十九 席勒《秋天的樹》1911年



圖三十 席勒《四棵樹》1917年



圖三十一 日本浮世繪風景



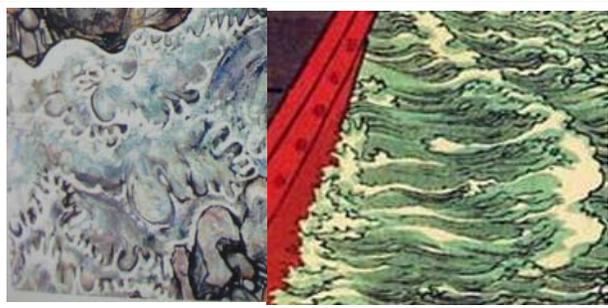
圖三十二 鈴木春信



圖三十三 席勒《克魯矛風景》1916年



圖三十四 席勒《Wildbach》  
1918年



圖三十五 席勒《Wildbach》局部(左)，浮世繪  
波浪局部(右)



圖三十六 克林姆《貝多芬之牆》1902



圖三十七 席勒《站立的自畫像》1910



圖三十八 席勒《擁抱》局部 1917年



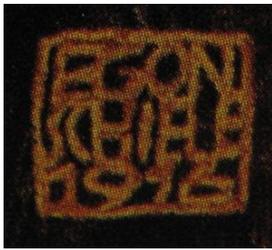
圖三十九 鳥居清倍《五郎拔竹圖》



圖四十 席勒《斜躺的女人》1917



圖四十一 席勒《擁抱》1917



陽刻



陰刻

圖四十二 席勒《哈姆斯的畫像》局部 “方形紅色章印” 陽刻 1916年(左圖)，  
席勒《Rabenlandschaft》局部 陰刻 1911年(右圖)

## 中文參考書目

1. 方秀雲，《縱慾與真摯的兩式愛情--克林姆與他的女人》藝術家，2008年10月，頁418-423。
2. 宋和興，《耶貢·席勒女性裸體畫之研究》，國立臺灣師範大學碩士論文，2007年。
3. 李維菁，《維也納表現派天才畫家—席勒》，台北：藝術家，2004年。
4. 李欽賢，《浮世繪大場景—江戶市井生活十帖》，台北：雄獅叢書，1911年。
5. 李錫佳，〈東西藝術之交會與感通—日本浮世繪版畫對十九世紀西洋繪畫之影響〉，《日本浮世繪對歐洲印象畫派之影響》，中國文化大學推廣教育部網頁 <http://w3.sce.pccu.edu.tw/fujiart/default.htm>，2002年。
6. 邱紫華，《東方藝術與美學》，北京：高等教育出版社，2004年。
7. 許坤成，〈日本浮世繪對歐洲印象畫派之影響〉，《國父紀念館館刊》，台北市：國父紀念館，1998年，頁196—212。
8. 吳方正，〈浮世繪與十九世紀西方繪畫〉，《日本浮世繪特展》，國立中央大學藝文中心，2001年。
9. 曾長生，《維也納分離大師—克林姆》，藝術家，2003年。
10. 陳炎鋒，《日本浮世繪簡史》，藝術家，2003年。
11. 齊鳳閣、周紹斌，《外國美術史》，吉林：東北師範大學出版，1998年。
12. 黃敏菁，《畫家情慾及其繪畫創作之研究-以西洋三位畫家為研究對象:克林姆、席勒與巴爾蒂斯》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，2002年。
13. 葉金燦、蔡心瑀，〈此在的存在：以存在主義探討艾貢·席勒的自畫像創作〉，《國際藝術教育學刊》，臺北市：國立臺灣藝術教育館，2007年。頁147—179。
14. 蔡心瑀，〈焦慮的自戀--從艾貢·席勒的呈現自我談表現美學〉，《臺灣美術》，

- (臺中市：國立臺灣美術館，2008年)，71期，頁82—93。
15. 劉存，〈日本浮世繪對新藝術運動的影響〉，《設計藝術》，濟南市：山東工藝美術學院出版，2008年，第2期。
  16. 劉奇俊，〈維也納的世紀末，席勒的新世紀〉《藝術家》，台北市：藝術家雜誌社，1992年，201期，頁302—327。
  17. 光復書局編輯部，《世界名畫與巨匠—梵谷》，台北市：光復出版，1996年。
  18. 光復書局編輯部，《世界名畫與巨匠—羅特列克》，台北市：光復出版，1996年。
  19. 國立歷史博物館編輯委員會，《日本浮世繪藝術特展—五井野正先生收藏展》，台北：國立歷史博物館，1999年。
  20. 大衛·博伊爾著，蘇琦譯，《印象派藝術 Impressionist Art》，香港：三聯出版，2002年。
  21. Bernard Denvir 著，張心龍譯，《羅特列克》，台北市，遠流，1994年。
  22. Frank Whitford 著，王昭文譯，《藝術群像—席勒》，台北市，遠流，1977年。
  23. Wolf-Dieter Dube 著，吳介禎、吳介祥譯，《表現主義》，台北市，遠流，1999年。

## 英文參考書目

1. Rudolph Leopold, “Egon Schiele: Landscapes,” London: Prestel Publishing, 2004.
2. Rudolf Leopold, “Egon Schiele: The Leopold Collection, Vienna,” London: Prestel Publishing, 2004.

