

世紀末現代社會的焦慮－以孟克與梵谷的作品分析

Vincent van Gogh and Edvard Munch :

Research on Anxiety in the End of 19th Century

曹連宜

Lien-yi Tsao

成功大學藝術研究所 研究生

National Cheng Kung University institute of art postgraduate

摘 要

挪威畫家愛德華·孟克 (Edvard Munch, 1863-1944) 與荷蘭畫家文生·梵谷 (Vincent van Gogh, 1853-1890) 兩位皆為現代藝術之先驅。在思想層面, 孟克深受齊克果 (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)、尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 以及瑞典劇作家史特林堡 (August Strindberg, 1849-1912) 的影響, 而德國哲學家及精神病學家雅斯培 (Karl Theodor Jaspers, 1883-1969) 以精神的角度分析史特林堡與梵谷¹, 揭露出西方現代精神的危機。

兩人的畫作皆營造出動態感, 景觀或人物在畫面上的呈現亦屬變形, 不追求擬真的兩人卻同樣的在追求「真實」(reality)。現代社會來臨, 關係的改變造成了人們在精神上的騷動與陰鬱, 無論是在物質層面或是意識型態上皆給予人們各種衝擊, 於是不安的現代靈魂積極地在創作中尋求的「真實」是非理性的、非科學的、非教條的、個人的、內在的及精神上的「真實」。

本研究以現代社會的變遷為主軸貫穿孟克與梵谷的私人經歷、作品與藝術理念, 由此分析世紀末現代社會的焦慮在孟克與梵谷畫作上的表現, 以歷史文獻研究法、藝術社會學及風格分析研究法進行分析, 希望可藉此研究, 反思現代性社會下關係的變動。

關鍵字：現代社會 (Modern Society)、焦慮 (Anxiety)、孟克 (Edvard Munch)、梵谷 (Vincent van Gogh)

Abstract

Norwegian painter Edvard Munch and the Dutch painter Vincent van Gogh both are pioneers of Modern art. On the ideological level, Edvard Munch was influenced by Søren Aabye Kierkegaard, Friedrich Wilhelm Nietzsche and Swedish playwright August Strindberg. German philosopher and psychiatrist Karl Theodor Jaspers also pointed out that Strindberg and van Gogh² revealed the spirit of modern Western crisis by

¹ 即 Jaspers, Karl Theodor(1977). *Strindberg and Van Gogh: An Attempt of a Patho- Graphic Analysis With Reference to Parallel*. Univ Microfilms Intl. 一書。

² Jaspers, Karl Theodor, *Strindberg and Van Gogh: An Attempt of a Patho- Graphic Analysis With Reference to Parallel*. (Univ Microfilms Intl, 1977)



psychoanalysis. Their art works create feeling of movement. No matter landscape or person present distortion on their art work. They don't pursuit of verisimilitude, but pursuit of reality.

In modern society, something changes people's spirit. Therefore, anxiety modern soul is eager for reality, which is irrational, non-scientific, non-dogmatic, personal, inner and spiritual.

This research discusses on Van Gogh and Munch through their personal experience, philosophy and art works when modern society was changing, and analyzes the anxiety of Fin de siècle on Munch and Van Gogh's paintings performance by historical research, sociology of art and style analysis. Hope to take this study to reflect on the changes in modern society relations.

Key Words: Modern Society, Anxiety, Edvard Munch and Vincent van Gogh

前 言

名詞「modernitas」在古代後期即為一具備編年意義的詞彙，現代歐洲語言中的「modern」一詞約在十九世紀中葉起才在藝術範圍中被名詞化，用於表達與古典相反的概念－現代(modern)。而「現代性」(modernity)既是歷史上的一段時期，亦是一種時間意識。而現代主義(modernism)則是指涉美學現代性的發展過程，通常不用現代主義指涉文化現代性的其他面向。十九世紀作家、藝評家波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)，在其文章《現代生活的畫家》(Le Peintre de la vie modern)，對於現代性(modernity)下的定義為『現代性是短暫，是飛逝的，是偶然的，是藝術的一半，而另一半是永恆與不變。』³，現代性與「古典」是一組對照。

根據威廉·麥克尼爾(William H. McNeill, 1917-)著作《世界史》(A World History)的分期，西方世界的世界觀從十八世紀末期到二十世紀初期這段時間，第一個是牛頓路線，可以以物質、能量、空間和時間四個基本名詞解釋所有物理性質現象，這個世界觀之下的人類是認為自己可以掌握自然的。到了十九世紀末，人類開始對簡潔扼要的宇宙觀點產生質疑，在科學的探究之下，物質喪失了固體的性質，先是可分解為分子，後又有更小的單位原子、粒子，對於科學更進一步的了解動搖了人類對自己可掌握自然的信心。第二個世界觀是強調時間的基礎性質，認為現世處於變動之中。關於「現代」(modern)的探討脈絡可以追溯至十八世紀與十九世紀之交的德國哲學家黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)，黑格爾最早將所有現實視為不斷變遷的過程，將世界視為一個有機整體。黑格爾使現代脫離外在於他的歷史範圍，轉為哲學問題，並發現主體性(Subjective)是現代的原則，這個原則同時說明了現代世界的優越性及危機之所在，這是一個進步與異化共存的世界。因此有關現代的最初探討，即已包含著對現代的批判。從十九世紀到二十世紀末期，現代性的黑暗面逐漸顯露。法國大革命(Révolution française, 1789-1799)後，革命後的浪漫主義(Post-revolutionary romanticism)將現代社會描繪為具有毀滅性且是異化的。首先是觀念論的發展到了黑格爾達到顛峰，但後來由於科技發展影響到人們的世界觀，使得人們對於世界的秩序產生質疑，繼而使得原先的世界觀、思維方式開始崩落，在思想上發生了「革命性的斷裂」(der revolutionäre Bruch)，由整合的一整體變成了細碎的、分裂的個體。

³ Baudelaire, C.著、胡曉凱譯，《現代生活的畫家》，北京：中國對外翻譯出版，2014，頁15。



一、現代社會的形成

文藝復興、宗教改革和大發現時代，以及十八世紀啟蒙運動（Enlightenment）之後，「現代」的概念產生改變，不再是以古典時期作為模範，這些將中世紀以來的種種傳統價值擊毀。「現代」被視為十六世紀至十八世紀，這段期間因科學革命之故發生了許多重大事件，隨著十九世紀民主革命與工業革命的發生，「現代性」逐漸成為成熟的形式。這個形式即是對理性忠誠，認為理性是推動世界的源頭，擁抱科學，相信科學進步可以改善道德與社會。然而隨著二十世紀的發展，現代意識到自身處於一個極大的矛盾之中。追逐理性造成了一個集體的、教條式的世界，這樣的一個世界壓抑了個人的行為與自由。現代性的出現首先是經濟環境的改變，工業革命造成產業工業化，隨著鐵路的發展與工作機會的增加，人口逐漸往都市聚集形成都市化的國家，現代社會逐漸成形。

波特萊爾對現代性的反應是一種危機的反應。這並不僅是事情變動太快，或難以分析，而是不再有意義，因為城市不再是有共同價值與歷史的住民所組成的社會。城市的不合理顯露更深的現象——換言之，界定這社會並組成這社會的個體間不再有與生俱成的一體感。反之，人與人之間被迫互相競爭，或視為仇敵。⁴

波特萊爾認為在都市化下的城市中人與人的關係產生變異，這使得社交生活喪失了有意義的溝通，人與人之間的關係只剩下競爭或是仇敵。波特萊爾所處的時代時值十九世紀中葉，都市化的城市埋下了關係變異的種子，然而這波現代化無法抑止，只會越演越烈。

馬克思（Karl Marx, 1818—1883）透過分析資本主義的發展過程推論出現代社會的運作規律，這種規律立基於資產階級對於無產階級的剝削，人與人之間的關係產生變異，造成異化的現象。在這個時代社會分裂成兩大敵對陣營，即資產階級和無產階級。巨型現代工業取代手工業系統，推動了商業發展，這個發展又反過來擴大工業的規模。在這樣的循環之下，資產階級成功的獨攬統治權，人與人的關係只剩下交換價值，人與人間的接觸都趨於表面，導致互相疏離的狀態（the state of estrangement），並且形成孤獨的現象（solitary phenomenon）。

二、世紀末現代社會焦慮的產生

神學家兼哲學家田立克（Paul Tillich, 1886-1965）認為『在古文明的末期，其顯著的跡象就是「本體的不安」，在中世紀的末期，其顯著的跡象就是「道德的不安」，而在現代文明的末期，其顯著的跡象就是「精神的不安」』所謂「不安」無所不在，而其中現代社會的不安則是精神層面的，而造成現代人精神上的不安原因有二。羅洛梅（Rollo May, 1909—1994）進一步針對現代精神的焦慮多做著墨。自文藝復興開始，對於「非理性」現象便採取一種懷疑的態度，一旦當「非理性」現象可以被「理性」表達後才會認可這些現象。而主導現代的思考系統是於十七世紀開始形成的，十七世紀被稱為「理性的時代」，由笛卡兒（René Descartes, 1596—1650）、巴斯卡（Blaise Pascal, 1623-1662）、萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）、洛克（John Locke, 1632-1704）、霍布斯（Thomas Hobbes, 1588-1679）、伽利略（Galileo

⁴ Paul Smith 著、羅竹茜譯，《印象主義》，臺北：遠流，1997，頁 40。



Galilei, 1564-1642) 及牛頓 (Sir Isaac Newton, 1643-1727) 等人所主導。當時理性主義 (Rationalism) 與經驗主義 (Empiricism) 的分別, 實際上兩者皆與感性、非理性對立; 以理性控制情緒造成了十九世紀對情緒的習慣性壓抑, 因而造成心理解離的狀況, 而形成了焦慮不安的精神狀態。另外一個造成現代精神不安的原因則是笛卡兒由第一原則「我思」(cogito) 進行推演所提出的心物二元論。笛卡兒首先定義實體 (substance) 為一個不依賴其他任何東西自身存在的東西, 在嚴格定義之下只有上帝可以達到; 而在知識論的意義上可指涉心靈 (mind) 和物質 (matter), 笛卡兒認為心靈和物質是獨立存在的兩個實體, 兩者之間無相互作用, 人是兩個實體的組合: 身體是物質而自我意識是心靈, 這即是心物二元論。隨著科學的進步, 物質層面上的突飛猛進, 更加使得已然解離的身心發展不平均, 「身體」的過度滿足更加導致「心靈」的空無。

現代社會下人們的精神因為疏離感及空無 (Nothingness) 進而產生焦慮不安 (Anxiety)。所謂疏離感並不只是因為人與人關係的變質, 而是人與外界的斷裂, 即是傳統價值觀的崩解。哲學家齊克果 (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855) 與尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 咸認為這樣問題根源所在來自基督宗教, 十六、十七世紀宗教改革後新教主張「義人必因信得生」, 改革派反對當時羅馬天主教的教條、儀式, 腐敗的領導和教會組織結構。但這些教條與儀式恰好正是這個宗教的理性結構, 新教對傳統的儀式不屑一顧, 反倒使得當時的新教理性基礎不足。而在世俗事務上, 新教與工業革命後人們的科學態度相當融洽, 否定自然的精神性, 但一個入世的宗教使得人與上帝關係逐漸遠離。

齊克果認為『焦慮是空無經驗的必然結果, 兩者是不可分的』, 空無導致焦慮的心理狀態, 然而空無抑是由於外在環境所造成, 故而是現代社會導致人內心的不安。另外尼采也在《查拉圖斯特如是說》中譏諷「現代人」, 以此挑戰基督教及世俗社會的價值判斷。尼采認為基督教已然腐敗, 這也成為了「現代人」墮落的根源。這兩位哲學家都並非無神論者, 相反地齊克果對於「個人存在」的發展階段中最後一個階段仍然與神有所聯繫。尼采則承認基督教作為一個宗教的價值, 但也認為世界上唯一的一位基督教徒就是耶穌本人。基督教沒落之因在於門徒的解釋加上隨著社會發展而逐漸形成的那套基督教道德價值是腐壞的, 基督教的道德觀建立在神學基礎之上, 這樣的道德觀是沒有自主性的, 成為了奴性的象徵, 故而尼采宣稱上帝已死即古老中心價值的腐朽。必須重新確立一套價值判斷的標準, 而這個標準將會以人的存在及尊嚴為主體。宗教觀漸漸喪失的年代, 使得處在現代社會的人感受到空無、沒有目標。梵谷與孟克兩位畫家亦是類似如此的宗教觀轉變, 這個部分在第二章會進一步探討。

於是隨後的存在主義哲學家由批判宗教轉往研究人的自身, 認為隨著現代社會的形成, 生活的社會化 (Socialization of life) 越來越嚴重, 不斷擴大的國家權力開始侵害個人且破壞人與人之間的關係, 同時壓縮了人的創造力及自省的能力。在這樣個社會中, 人性被否定, 人成為社會運作中的零件 (fonctionnaires), 使在社會中產生某種特定功能, 人不再是自由的行動者。

存在主義精神病學家雅斯培觀察社會現象並於 1931 年成書的《當代的精神處境》(Die deistige Situation der Zeit) 即是在討論現代社會下人們的精神處境。本書認為因為社會上一連串的變化, 包含宗教改革、法國大革命等等的事件使得時代的意識進入了一個新的階段, 首先是群眾 (masses) 的產生, 所謂群眾是烏合之眾的短暫集合, 其中包含工人、醫療人員、大學教授等等結合成為群眾, 群眾的特徵即組成之元件的特質全然不同, 既是整體, 整體中卻又由不同個體所組成, 實際由群體中大多數人決定其全體成員的本質、行動和決策的。這樣不知不覺中形成了一種秩序, 一種科層制度, 由政治導向人存在的本身, 這說明現代社會下的不安出現在生活秩序的建立造成自我存在與秩序的衝突, 故而雅斯培認為



『我們對當前精神處境的思慮，面對的並非同一層次上相互對立的情況，而是完全不同存有層次上的對立。因此，最後我們並不知道實際是什麼（what is），只是想知道能夠成為什麼（what can be）』。自我存在與秩序產生的衝突導致人類與社會的疏離，即現代社會下人類焦慮的來源。

十九世紀末期現代社會物質層面更大規模的改變，影響了精神，並且觸發了精神上的焦慮情緒。藝術創作一向反映一個時代的精神，這個時期的藝術被稱之為現代主義藝術（Modernism art），現代主義藝術由於物質層面各種改變所造成的精神不安而使得其本質上是反對現代性的。現代主義藝術家的創作反抗工業化、理性化，並且著重在重新檢視異化後的自我與社會，在其中尋找創造性的自我實現。或可對於原始主義的追求，包含對於 1870 年代至 1880 年代的日本版畫、非洲部落藝術或南太平洋、南美洲等等的原始藝術品的喜愛，希望藉由回歸原初破除現代性。或者使用圖像表達自身情感，亦有透過簡單圖像激發出長年被排拒於藝術殿堂外的平民百姓自身被現代性價值所壓抑的情感。

三、靈魂深處的不安

（一）生平背景

挪威畫家孟克成長於克里斯蒂安尼亞（即現在的奧斯陸）。出生於一個新教家庭，這樣的家庭相信好人死後會上天堂，靈魂可以得到拯救，嚴守中產階級的道德觀念。孟克五歲時，其父在妻子過世後開始過度的寄情宗教，孟克的醫生史懷尼（Dr. K. E. Schreiner）談到孟克的父親脾氣暴躁、神經緊張，對宗教信仰接近瘋狂。⁵幼年的孟克處於如此的家庭氣氛之下，對於孟克成年後的宗教觀有相當大的影響。1880 年代，孟克結識了奧斯陸的波西米亞團體，孟克開始背離父親的信仰，不再宣稱自己是基督徒⁶。在《蒙克與攝影》一書中，作者則以心靈主義探討孟克創作背後之意涵，孟克手稿寫有以下文字『如果我們的眼睛構造不同，我們就可以以不同的方式看見人們，其他生物為什麼不應存在？他們身體不如我們結實，死者的靈魂，我們親愛者的靈魂，和罪惡的靈魂。在我們周圍運動』⁷（約 1895 年），孟克因透過 X 光機可以見到骨骼的啟發延伸思考，認為或許所謂目前未見到的，並非不存在，而僅是尚未見到，如此孟克可能就是一位唯靈論（Spiritualism）⁸者。但筆者認為僅憑簡短手稿的隻字片語或許無法論斷孟克必然是位唯靈論者，然不可質疑的是孟克與其父虔誠的基督信仰背道而馳。

荷蘭畫家梵谷的父親是一位牧師，荷蘭在當時多數信奉的是宗教改革後的新教。梵谷在倫敦失戀之後無心工作，決定投身宗教。1877 年 1 月梵谷寫給西奧的信中提及『父親是如此心胸寬大，如此多方面的一個人，我希望不管我處在任何環境中，他的某些質性將在我身上舒展開來』⁹由此可見，梵谷對於父親極其崇拜、以父親的神職工作為榮，並且希望自己可以承襲衣鉢，從事宗教工作。然或許之前從事神

⁵ J. P. Hodin 著、朱紀蓉譯，《孟克》，臺北：遠流，1997，頁 6。

⁶ Alf Bøe 著、劉式南譯，《孟克》，臺北：文庫，1993，頁 29。

⁷ 同註 12，頁 30。

⁸ 唯靈論（Spiritualism）是法國十九世紀中葉興起的學說，根據 Oxford English Dictionary Online 有下列幾種意涵：1. The exercise of the mental or intellectual faculties, or their predominance over body. rare. 2. a. Tendency towards, or advocacy of, a spiritual view or estimate of things, esp. as a leading principle in philosophy or religion. b. A spiritual view or aspiration. c. Spiritual nature or quality. 3. The belief that the spirits of the dead can hold communication with the living, or make their presence known to them in some way, esp. through a 'medium'; the system of doctrines or practices founded on this belief. 4. Belief in the existence and influence of spiritual beings. 簡單化約即認為亡者以精神的方式存在，某種方式可以與之溝通的學說。

⁹ 梵谷著、兩云譯，《梵谷書簡全集》，臺北：藝術家，1990，頁 71。



職活動時不好的經驗導致梵谷對於宗教的熱情銳減甚至帶有排斥的意味，梵谷拒絕上教堂禮拜，並對牧師父親說自己視宗教如霉運，避之惟恐不及，而這也讓梵谷與其父關係惡化¹⁰。此後，梵谷立志當畫家，認為唯有藝術才能夠救贖世人。

梵谷與孟克雖都來自新教家庭，但兩人對於宗教有不同看法，梵谷曾經希望犧牲自己，奉獻給窮苦的人們，雖然未遂但曾經有這樣的情懷；然而孟克成年後便遠離基督。

在感情的方面，兩位畫家都終生未婚。孟克三段戀情都無疾而終，初戀是一位年長孟克三歲的海軍警官之妻，是一位相當維護自身自由意志的女性；滯留柏林期間在黑豬咖啡館（Zum Schwarzen Ferkel）結識了波蘭作家普日貝謝夫斯基（Stanislaw Przybyszewski）及其妻挪威音樂家達妮（Dagny Juell），孟克與好友瑞典作家史特林堡雙雙為達妮傾倒，這段戀情最後也沒有結果。在 1898 年時結識酒商之女朵拉·拉珊（Tulla Larsen），短暫交往後孟克仍然沒有成家的念頭，而朵拉與之相反，在爭吵中朵拉開槍傷到了孟克的左手，這段戀情最後以見血收場。此後，孟克終生未娶，感情沒有寄託。

而梵谷外派在倫敦的期間愛上了房東太太的女兒烏絲拉（Ursula），但烏絲拉拒絕了梵谷的求婚，遭拒的梵谷便失落返回荷蘭。後來梵谷又愛上了育有一子的寡婦表姊凱（Kee），凱此時尚未走出喪夫之痛，此外家族其他成員也並不容許這份感情，感情受挫後，梵谷便前往海牙繼續習畫。在海牙梵谷結識了一位風塵女子西媽（Sien），此女子酗酒且有孕在身，使得梵谷充滿使命感，並與之交往並且在經濟上及生活上都多加照顧，但梵谷本就仰賴西奧的金援，這筆錢主要用在購買顏料及請模特兒上，根本所剩無幾。而西奧及其他家族成員並不贊同這段感情，打算透過監控梵谷的財務以斬斷這段感情。之後梵谷便病倒了，待其康復後，發現西媽重操舊業，梵谷故而離開了西媽。梵谷回到家鄉之後與鄰居兼朋友的瑪哥（Margot Begemann）戀愛，並向她求婚，但是女方家人不同意這樁婚事，女方因此自殺未遂，這個事件使得村民對梵谷一家敬而遠之。到了巴黎後，梵谷結識了鈴鼓咖啡老闆娘亞歌絲蒂娜（Agostina Segatori）亞歌絲蒂娜認識不少畫家，也曾是竇加（Edgar Degas, 1834-1917）的模特兒，交情匪淺。梵谷則是短暫的與亞歌絲蒂娜交往，最後也因不合而分手。梵谷的感情始終找不到寄託，持續最久的交往對象西媽，也僅是為了滿足梵谷救贖的使命感、生理需求以及作畫的需求而已。

（二）文學啟發

在那個動盪不安的時代，也撼動了文學的發展，十九世紀末正是寫實主義（Realisme）文學盛行的年代，雖說「寫實主義」可追溯至十八、九世紀之交，德國的席勒（Schiller, 1759-1805）與薛格爾兄弟（Schlegels）；但到了 1850 年代，寫實主義才成為眾所接受的文藝口號。這與中產階級的發展有關，十九世紀初期法國七月革命獲勝、英國通過議會選舉法修正案（Reform Bill），各國中產階級的勢力與日壯大，使得寫實主義的發展更為擴大。寫實主義者想要用文學重現現實，把當代生活及習俗如實勾勒，他們所用的方法是歸納與觀察，因此是「客觀」的。¹¹「寫實」的風格一直以來都為作家所使用，但嚴明的體系則是在十九世紀之時成形，寫實主義的原則，確實帶來不少藝術上的新題材。而梵谷與孟克皆是喜愛閱讀之人。狄更斯（Charles John Huffam Dickens, 1812-1870）、左拉（Émile Zola, 1840-1902）、巴爾札克（Honoré de Balzac, 1799-1850）、福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）、雨果（Victor, Marie Hugo, 1802-1885）、都德（Alphonse Daudet, 1840-1897）及聖西蒙（Claude Henri de Rouvroy, 1760-1825）等人的作品給了

¹⁰ Pascal Bonafoux 著、張南星譯，《梵谷－磨難中的熱情》，臺北：時報文化，1994，頁 53。

¹¹ 呂建忠、李蕓學著，《近代西洋文學－新古典主義迄現代》，臺北：書林，1990，頁 93。



梵谷極大的影響。其中狄更生、左拉、巴爾札克及福樓拜都是描寫現實之作，狄更生痛恨中產階級，並且抨擊工業文明帶來的種種現象；福樓拜的《包法利夫人》蔑視中產階級。對中產階級不具好感表現在梵谷的生活方式上，不論衣著或是談吐皆與布爾喬亞(bourgeoisie)不同，甚至是以更為極端的方式顯現，或者可以以仇布者(bourgeoisophobus)宣稱。但梵谷也曾經是布爾喬亞階級的一份子，當他身著西裝在倫敦、巴黎等地的畫廊賣畫時，外表的的確確是布爾喬亞。然而在梵谷心中長年累積的宗教熱忱促使他依然不間斷的接觸中低階層，希冀自身可以奉獻什麼，最後導致他退去布爾喬亞的外衣轉向另一端。

孟克則受同為北歐同胞的齊克果所影響，『不要被齊克果牽著鼻子走...說是殊途，其實是同歸，一切都以完全相同的方式被人經歷...』¹²綜觀孟克與齊克果的生平發現了許多相似之處，體弱多病，多思憂鬱的性格，兩人皆來自一個虔誠的新教家庭，被父親以嚴苛的方式教養。思想上跳脫康德理性體系，由抽象哲學的傳統轉向經驗的內在感覺，這與孟克的創作理念相同。

孟克在奧斯陸大學禮堂之壁畫【圖 1】即以《查拉圖斯特拉如是說》為題材繪出由人堆積成山的景象。並於 1905 年受託於瑞典銀行家蒂爾(Ernest Thiel)，蒂爾是一位尼采的崇拜者，希望可以得到一幅尼采的肖像畫。孟克為了完成蒂爾的請託，前往魏瑪研究尼采，在那裡孟克徹底的感受尼采的思想。孟克在 1906 年給蒂爾一封描述其尼采肖像畫之創作理念，『...剛開始我想先畫尼采，並且已經畫出了一個很不錯的書房，因為我已經決定用一種不朽的、修飾性的風格去描繪尼采。.....我決定把它畫得比之前那幅肖像更大些，我把他作為查拉圖斯特拉如是說作者畫在位於群山之間的洞穴中。他站在自己的陽台上，望向深谷，而在群山之上，耀眼的太陽正在升起，人們可能會想起他談起人雖處於光中，但又嚮往黑暗的情形...』¹³。孟克捨棄傳統描繪學者的構圖方式，不以一個中產階級的書房為背景，而是以將尼采置於橋上，倚靠著橋的尼采由上而下的看著看似廣袤卻又平面的天地。【圖 2】

同是挪威人的劇作家易卜生(Henrik Johan Ibsen, 1828—1906)在其作品中以日常生活為素材，從多方面剖析社會問題，揭露和批判的鋒芒直指資產階級社會的種種弊端，觸及到法律、宗教、道德乃至國家、政黨、體制等各個領域。因此人們稱之為「社會問題劇」。易卜生是一位個人主義者，撻伐團結的多數人，一向頌揚叛徒，對自由鬥士景仰不已。他一貫強調的主題便是個體與社會對立，反抗社會，最後以死亡逃避社會。易卜生喜歡孟克的〈女人三相〉【圖 3】，關於這幅作品孟克解釋為「這是做夢的女人，這是燃燒著生命慾望的女人；站在樹背後，面色蒼白的人是修女.....」¹⁴易卜生將孟克畫中的三個女子寫入其劇作《亡者覺醒時》(Når vi døde vågner/When We Dead Awaken)。孟克滯留於柏林在黑豬咖啡館中與瑞典劇作家史特林堡交好。後者創作許多存在主義戲劇，描述人類內在的痛苦與焦慮，與孟克的創作思維相同，故彼此多有交流。

四、畫作上顯現的焦慮

(一) 漸趨不安的創作之旅

梵谷與孟克的作品早年以寫實主義為主，皆曾到巴黎參觀羅浮宮館藏之古典畫作並學習印象主義的技法。但兩位都認為，自己並不屬於巴黎，這一站對兩位而言只是過程，而非終點。受過印象主義的洗

¹² Edvard Munch 著、冷杉譯，《蒙克私人筆記》，北京：金城出版，2012，頁 50。

¹³ Arne Eggum 著，《蒙克與攝影》，重慶：重慶大學，2014，頁 157。

¹⁴ 光復書局編輯部，《新編近代世界名畫全集—9 孟克》，臺北：光復書局，2002，頁 105。



禮後，兩位皆認為印象主義不足以表達自己所想要傳遞的理念與追求的目標，於是亦同樣的選擇離開巴黎這個印象主義藝術家圈子，轉往其他更適合的地區以發展自己的藝術風貌。

遠離巴黎到達法國南方的阿爾後，沐浴在陽光之下的梵谷忘卻了在巴黎藝術圈的不悅，潛心在自己的世界中耕耘自己的藝術理念。首先，浮世繪依然是他感到興趣的對象，在〈拉克勞平原的豐收〉【圖 4】中可以看到如同浮世繪般刻意生硬的線條，與背景單一顏色平塗的表現方式。梵谷發現，在巴黎時期所研究的關於物體光影變化與描摹並非真實，而轉而發展出自己的藝術理念。1888 年梵谷定居阿爾，寄給西奧的信件中寫道『每一個人均將認為我畫得太快，你千萬不要相信，執行創作的，難道不是情感，不是一個人對於自然的真摯感受嗎？那情感有時強烈得令人不自覺身在工作中，筆觸有時候會像一篇辭或一封信中的文字般連貫流溢而出』¹⁵梵谷的藝術理念即是追求內心深處的感受，這就是梵谷所追求的真實。

孟克在巴黎的期間（1889-1892）對於印象派的技巧多方研究後認為不論印象派或是科學分析式的新印象派，他們的技巧都僅是追求表面的描繪，僅是視網膜上的真實。孟克希望可以透過畫作顯現心靈投射，而非外在物理表象，孟克認為後印象派的作品較能夠表達真實，像是梵谷後期的作品以短促且斷續的筆觸展現出的狂暴力道才是真實心靈的投射。

孟克與梵谷不願一味媚俗，遵循主流畫風，反骨的兩人咸認為印象主義的手法已流於形式化並不能表達出真實的情感。巴黎對兩人而言抑是無情，兩人在巴黎藝壇並未闖出名號，於是兩人便離開巴黎，逃離印象主義，找尋一條屬於自己的藝術之路，兩個在巴黎漫遊的異鄉人各自離去尋找自己的烏托邦。

（二）主體的不安

現代的思考系統於十七世紀提昇理性的地位並貶抑感性。而到了十九世紀，對於情緒的壓抑終於爆發，則不安成為了十九世紀無可避免的問題。¹⁶隨著攝影技術的發展，十九世紀畫家由觀念性的表現轉化為知覺性的表現，即由繪出人們以為的景物改為繪製人們眼中真實所見的景物。在題材上受到「波特萊爾之現代性」（la modernité baudelairienne）的影響，即主題採用都會生活中的短暫性與特殊性¹⁷以及表現形式採用與主題呼應的筆觸與色彩¹⁸，避免宗教、歷史、文學或愛國主義的題材¹⁹，而是以現代生活的片段為發想，主要有現代的街景、咖啡店、戶外風景，除此之外也有肖像畫、自畫像或靜物畫等等的題材。而這些相同題材的作品在現代社會下也寄寓了現代靈魂的不安。

關於現代靈魂的不安，齊克果認為解決之道在於跳脫理性的系統，因為理性的系統以抽象和非現實的方式處理人性²⁰；必須由研究抽象哲學傳統改為研究經驗的內在感覺，強調個人活生生的經驗整體。1893 年《生命的飾帶》（Frieze of Life）首展²¹，這個系列的作品即是孟克在巴黎接受了印象派及後印象派的洗禮後跳脫並以自我風格所描繪的現代人存在之不安，這個不安包含了孤獨與苦痛。其中最著名的作品〈吶喊〉【圖 5】便是將不安擬人化，具體的將不安以一個人的方式呈現，並與背景相輔相成。畫布上呈現的

¹⁵ 梵谷著、雨云譯，《梵谷書簡全集》，臺北：藝術家，1990，頁 412。

¹⁶ Rollo May 著、朱侃如譯，《焦慮的意義》，新北：立緒文化，2012，頁 42。

¹⁷ 李明明著，《法國近現代藝術》，臺北：藝術家，2011，頁 121。

¹⁸ 同註 24，頁 124。

¹⁹ Bernard Denvir 著、張心龍譯，《後印象派》，臺北：遠流，1995，頁 29-30。

²⁰ Marjorie Grene 著、何欣譯，《存在主義導論》，臺北：水牛，2006，頁 31。

²¹ Buchhart, Dieter ed. *Edvard Munch : signs of modern art.* (Ostfildern : Hatje Cantz., 2007), 73.



空間是主體性的，背景風景的顏色與我們所認知的不同，孟克將心理狀態的特質投射於畫面上²²。〈憂愁〉（1892）【圖 6】與〈憂愁〉（1894-96）【圖 7】透過這兩幅作品可以看出外在世界和內在經驗混合，以畫中人物憂愁的思緒勾勒海港景色，兩幅作品看似描繪同一海港與同一男子，但在色調及線條上都有所不同。遠方一對男女暗示著畫面前方之男子或許是為情所困，雖然男子都以托腮的動作在畫面中，但〈憂愁〉（1892）男子與背景因為色調有著明顯的區隔，明亮的海港雖與憂鬱的男子形成對比，但此時外在世界與內在經驗的混合還不明顯。〈憂愁〉（1894-96）背景與男子皆以深淺褐色加上黑色處理，而海邊的石頭扭曲混沌的線條完全反映出男子內心的愁緒，此時外在世界便被賦予了內在經驗。

關於「主體性」，首先提出的是黑格爾，黑格爾認為『現代世界的原則就是主體性的自由，也就是說，精神總體性中關鍵的方方面面都應得到充分的發揮』。²³當代德國哲學家哈伯瑪斯（Jürgen Habermas, 1929-）認為所謂「主體性」包含以下四種內涵：個人主義、批判的權利、行為自由以及唯心主義哲學。²⁴但在「現代」社會中，關於主體性的共通信念即沒有任何知識可以獨立於認知的客體（A knowing subject）²⁵，故而對於以人為本位的存在概念有多方探討。在現代藝術上，畫家在畫布上展現主體情感，這是現代社會下人在面對自我的改變，在〈海邊的月光〉【圖 8】、〈海邊的神祕〉【圖 9】及〈強安街的黃昏〉【圖 10】這幾幅作品中，孟克將精神狀態客觀化於風景之中；而在〈強安街的黃昏〉中則直接的以將自身投射於畫中人物。孟克的作品中主體性彰顯最強烈的莫過於〈吶喊〉【圖 5】，關於〈吶喊〉，孟克在私人筆記上有所描述，『一天傍晚...我的靈魂讓生活剝開的日子。夕陽正在落山，已浸入地平線以下的火焰之中...我感覺到了一聲極響的尖叫...自然界的色彩頓時打碎了自然界的線條，這些線條與色彩隨那聲波一起振顫...之後我便畫出了油畫〈吶喊〉』²⁶。

雖然梵谷的作品與上述孟克作品多以肖像為主不同，但梵谷的作品亦展現了強烈的主體性，將梵谷自身的主觀情感外化到風景畫之中。以下列舉 1889 年的〈星空〉【圖 11】以及 1890 的〈奧維教堂〉【圖 12】作為說明。構圖上在〈星空〉中畫家顯然是站在高處往下俯視下方小房子與平視星空，而畫面中左側的絲柏樹與畫家在同一平面。筆觸上，絲柏樹以曲線勾勒出向上發展的趨勢；天空也是一片捲曲，但筆觸是有規律可言的，月亮與星星周邊因為光芒由中心向外擴散，故而靠近星星月亮的氣流呈現以同心圓方式擴散；天空中還有由左向右流動的氣流，雖捲曲但並不扭曲，只讓畫面呈現動感。但下方的小房子則與星空以及絲柏樹之筆觸全然不同，房子以及山勢以日本版畫的硬線條勾勒，在群山環繞的小村莊中有一看似教堂的建築物，如巴別塔（Migdal Bavel）般聳入雲霄，縱然已是群房中最高的建築物，仍只能略微接觸星空邊緣，這顯示了人類徒勞的努力；而具動能的星空則顯示了自然生生不息的創造力。

在〈奧維教堂〉這幅作品中黑暗由右上角與左上角向下蔓延，透過與湛藍天空的對比而延伸出蔓延之路徑，且畫家以明顯的規律中略帶雜亂的筆觸示意其行進路線——即教堂，此教堂生硬的輪廓線，形成動態的視覺效果。該教堂構築的線條極為扭曲且未有任何宗教教義的標示，若非標題明示觀者無從得知。但在這幅作品中，扭曲的僅有教堂這一建物與蔓延而下的陰霾，植被與小徑以規律的點描呈現，而婦人以線條勾勒輪廓呈現。故而這幅作品並非因畫者精神影響產生扭曲的視覺效果，而是這扭曲的教堂承載了畫家內在經驗，並將之外化。梵谷對於宗教的愛恨情仇在前述已有所提及，在此不贅述，畫家將自身

²² Buchhart, Dieter ed. *Edvard Munch : signs of modern art.* (Ostfildern : Hatje Cantz., 2007), 35.

²³ Jürgen Habermas 著、曹衛東等譯，《現代性的哲學話語》，南京：譯林，2008，頁 18。

²⁴ 同註 30，頁 18。

²⁵ 同註 9，頁 13。

²⁶ 同註 19，頁 127-128。



情感藉由畫作表現，可謂是主體性彰顯之例。

（三）社會疏離感

「社會」一詞根據維基百科的定義為『一般是指由自我繁殖的個體構建而成的群體，占據一定的空間，具有其獨特的文化和風俗習慣。』²⁷首先，社會是個體一人的聚合產物，人類漸漸發產出社會的形態，『一種明確的現代衝突，給生活秩序加上了限制，群眾（mass）秩序造就了一種全面的生活工具般組織（a universal life-apparatus），他對真正合乎人性生活的世界，證明是具有毀滅性的。』²⁸群眾的現代社會中被建構了一個科層制度（bureaucracy），無論體制中或組織中都必须依賴這一個科層制度。於是國家、都市、各個產業和企業都被科層制度所控制，個體人類成為了工具，人與社會的關係改變，不再是相輔相成，而是強大的社會壓制並且摧毀人性，形成群眾壓制個人的狀況，使得個人獨特性無法彰顯，故而產生疏離。

孟克的〈強安街的黃昏〉【圖 10】、〈絕望〉【圖 16】、〈吶喊〉【圖 5】、〈愛斯佳德街上〉【圖 17】、〈橋上的女子〉【圖 18】及〈橋上的小姐們〉【圖 19】，這幾幅畫作的構成都是由兩人以上的群體與單一個體的組合。這類的構組方式表達了「群眾」的力量與「個人」的疏離感。以上作品都至少有一位人物直視觀者，透過這個人物的雙眼，可以感受到空無、焦慮、孤獨、驚恐、茫然等負面情緒。除了有傳達情緒的功効之外，存在主義強調個人，即任何人都有其個別的生命且每條生命都是獨一無二的；故而強調自我主體性的彰顯。孟克在這些作品相當強調人物的主觀情感，或用濃烈的色彩或以扭曲的線條、雜亂的筆觸表達。而〈強安街的黃昏〉、〈吶喊〉以及〈絕望〉含有作者的自我情感投射。三幅作品色調相同，〈強安街的黃昏〉中疑似著喪服的群眾表情空洞的行進，靠近群眾的路邊是一排房子，與群眾背道而馳的男子是孟克的自我投射，與群眾相比顯得渺小的背影更加顯露出孤寂感，不同於群眾身旁，男子的身旁則是高聳的孤山，可說是男子內心的投射，這樣的孤山在熙來攘往的街道上出現是不合時宜的，而遠方稀疏幾個人影構成的「群眾」身旁就是房子。男子雖然身在熙來攘往的大街上，卻與群眾形同陌路，與社會脫節。畫中人物與畫者在同一空間中，畫者卻身在其外，畫面空間感的處理與觀者身處的位置契合，邀請觀者參與其中，但卻讓觀者覺得自己是那位「他者」（other）。觀者本人成為了那個個體，進而產生疏離感。這些畫面的構組方式都展現了現代社會中人與人的關係，群眾壓抑了個人，造成個人無言的抗議。

應該是歡愉的場景，卻令人感到哀淒，這是陌生化（Defamiliarization）效果²⁹的應用，即使觀者與所觀之物產生疏離，以便觀者可以以清醒的距離批判事物。以下幾幅梵谷的畫作〈阿爾咖啡館〉【圖 20】、〈阿爾餐廳內〉【圖 21】與〈夜間咖啡館〉【圖 22】，題材皆取自於一間生意不差的咖啡廳中，然畫家的取景視角卻只關注在空椅子上，或是將洶湧的人潮放置在畫面的遠方表現出一種距離感，這樣的距離感使得畫家與觀者無法參與其中，進而產生孤獨感。『以社會的觀點來看，梵谷的〈夜間咖啡館〉亦表現類似的主題；你可體會出一種空虛感－整個畫面只有一個人，侍者走開了，只有一個人孤零零的坐在那，這就是所有的一切。梵谷用美麗的色彩表現了空虛的可怕。』³⁰歡愉明亮的色彩使得孤獨倍感放大，大有過於

²⁷ 維基百科（檢索時間：2016/1/26）

²⁸ 同註 10，頁 42。

²⁹ 又稱「間離效果」（alienation effect），由德國戲劇家布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956）所提出。

³⁰ 同註 9，頁 339-340。



喧囂的寂靜之感。

另外一種表現孤寂的手法則是直接流露出孤獨感。〈聖克勞德之夜〉【圖 23】是孟克繪製於其父過世之時，孟克的父親過世時，孟克並不在其身邊，畫中坐在窗旁的男子與陰影融為一體，蘊含無盡憂思，孤獨的個體坐困愁城，窗外的世界雖然是光明美好，然透進的幾絲光線也無法緩解哀傷。在梵谷〈高更的椅子〉【圖 24】這幅畫中，以空蕩的椅子表示椅子的使用者已離開，僅將畫者一人孤身留於此處與無盡的孤獨面面相覷。

結語

現代社會的變遷始於人們對長此以往所寄託的宗教、理性與科學的懷疑，三者全盤的崩解造成了空無的狀態，而這空無使人們精神上受到極大的影響，而這種現代人們的不安也使得自身與整個時代的關係產生變化，進一步說是一種斷裂。空無所造成的疏離以及孤獨改變了現代人的思維及行為，對於「真實」的動搖、對於科技的絕望，無以寄託的情緒成為現代人普遍的情感，只是有些人願意成為群眾有些人則起身對抗。

梵谷甫過世，其作品、名聲便開始如日中天，可見得其作品符合當時的精神需求；而活至高壽的孟克將現代靈魂的焦慮具現化的作品則持續影響了當時的希冀改變的畫家，進而導致柏林分離派的成立。孟克與梵谷兩位現代藝術先驅將現代焦慮的情感表現在畫作之上，成為現代藝術的標誌性人物，不僅是在畫中紓解他們自身的不安使世紀末的現代人們感同身受。現代的來臨直接造成了人與社會的關係的改變，世紀交替之際，虛無主義的橫行造成了人們在精神上的騷動與陰鬱，無論是在物質層面或是意識型態上皆給予人們各種衝擊，物質的崇拜最終以消解物象收場。焦慮的現代靈魂積極地在空無中尋求「真實」，在現代性後的「真實」是非科學的、非教條的、個人的、內在的及精神上的「真實」。

參考資料

一、中文專書

- 光復書局編輯部，《新編近代世界名畫全集—9 孟克》，臺北：光復書局，2002。
- 光復書局編輯部，《新編近代世界名畫全集—1 梵谷》，臺北：光復書局，2002。
- 呂建忠、李蕤學著，《近代西洋文學—新古典主義迄現代》，臺北：書林出版，1990。
- 李明明著，《法國近現代藝術》，臺北：藝術家出版，2011。
- 吳東辰著，《心理分析與齊克果之存在概念》，臺北：台灣商務，1996。
- 陳鼓應編，《存在主義 增訂本》，臺北：臺灣商務印書館，1967。
- 黃文叡著，《現代藝術啟示錄》，臺北：藝術家出版，2002。
- 劉其偉編，《現代繪畫理論》，臺北：雄獅圖書公司，1975。
- 趙雅博著，《改變近代世界的三位思想家—馬克思、尼采、佛洛伊德》，臺北：臺灣商務印書館，1987。
- 蔡美珠著，《齊克果存在概念》，臺北：水牛出版，2002。

二、中文譯書



- Barrett, William 著、彭鏡禧譯，《非理性的人》，新北：立緒文化，2001。
- Baudelaire, C.著、胡曉凱譯，《現代生活的畫家》，北京：中國對外翻譯出版，2014。
- Benjamin, Walter 著、張旭東等譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，臺北：城邦文化出版，2010。
- Bøe, Alf 著、劉式南譯，《孟克》，臺北：文庫出版，1993。
- Bonafoux, Pascal 著、張南星譯，《梵谷—磨難中的熱情》，臺北：時報文化出版，1994。
- Dube, Wolf-Dieter 著、吳介禎等譯，《表現主義》，臺北：遠流出版，1999。
- Denvir, Bernard 著、張心龍譯，《後印象派》，臺北：遠流，1995。
- Delanty, Gerard 著、駱盈伶譯，《現代性與後現代性：知識、權力與自我》，新北：韋伯出版，2009。
- Eggum, Arne.著，《蒙克與攝影》，重慶：重慶大學出版社，2014。
- Grene, Marjorie 著、何欣譯，《存在主義導論》，臺北：水牛出版社，2006。
- Habermas, Jürgen 著、曹衛東等譯，《現代性的哲學話語》，南京：譯林出版，2008。
- Hodin, J. P.著、朱紀蓉譯，《孟克》，臺北：遠流文化出版，1997。
- Jaspers, Karl 著、黃蘊譯，《當代的精神處境》，臺北：聯經出版，1985。
- Lynton, Norbert 著、楊松鋒譯，《現代藝術的故事》，臺北：聯經出版，2003。
- May, Rollo 著、朱侃如譯，《焦慮的意義》，新北：立緒文化，2012。
- Marx, Karl、Engels, Friedrich 著、麥田編輯室譯，《共產黨宣言》，臺北：麥田出版，2015。
- Munch, Edvard 著、冷杉譯，《蒙克私人筆記》，北京：金城出版，2012。
- Metzger, Rainer, Walther, Ingo 著，《文生·梵谷》，德國：塔森出版，1999。
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 著、錢春綺譯，《查拉圖斯特如是說》，新北：大家出版，2014。
- Pool, Phoebe 著、羅竹茜譯，《印象派》，臺北：遠流，1995。
- Sprenger, Arnold 著、陳永禹譯，《現代人的焦慮和希望》，臺北：聯經出版，1986。
- Smith, Paul 著、羅竹茜譯，《印象主義》，臺北：遠流出版，1997。
- Van Gogh, Vincent 著、兩云譯，《梵谷書簡全集》，臺北：藝術家出版社，1990。
- Van Gogh, Vincent 著、兩云譯，《梵谷普羅旺斯信札》，臺北：藝術家出版，2010。
- Weber, Max 著、于曉譯，《新教倫理與資本主義精神》，新北：左岸文化，2008。

三、西文專書

- Buchhart, Dieter ed. *Edvard Munch : signs of modern art.* (Ostfildern : Hatje Cantz, 2007)
- Guleng, Mai Britt, Sauge, Birgitte and Jon-Ove, Steihaug ed. *Edvard Munch : 1863-1944.* (Milano : Skira, 2013)
- Jaspers, Karl Theodor, Strindberg and Van Gogh: *An Attempt of a Patho- Graphic Analysis With Reference to Parallel.* (Univ Microfilms Intl, 1977)
- Lampe, Angela and Chérourx, Clément ed. *Edvard Munch : the modern eye.* (London :Tate Publishing, 2012)
- Lloyd, Jill and Peppiatt, Michael ed. *Van Gogh and Expressionism.* (Germany : Hatje Cantz Verlag, 2007)
- McShine, Kynaston ed. *Edvard Munch : The modern life of soul.* (New York : Museum of Modern Art ; London : Thames & Hudson, 2006)



圖 錄


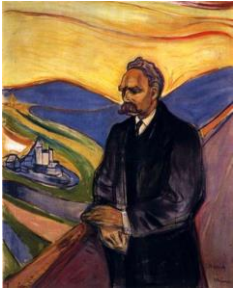


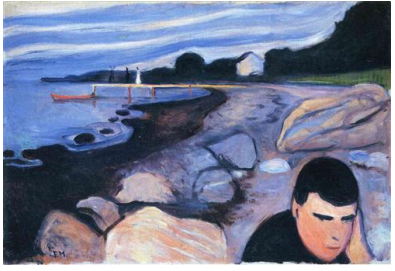
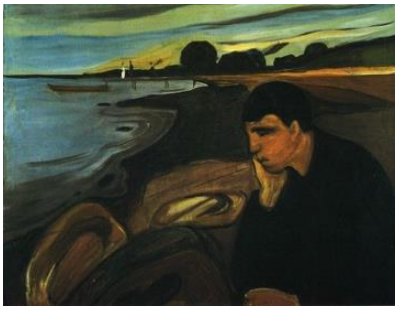
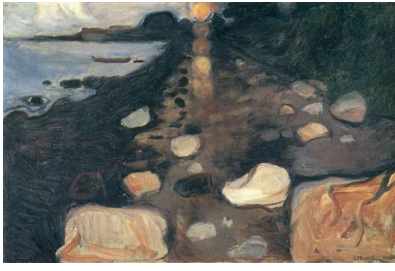

<p>圖 1</p>		<p>Edvard Munch 〈人山—朝向光明〉 The Human Mountain: Towards the Light 1927–1929 Oil on unprimed canvas 300 x 420 cm Munch Museum, Oslo</p>
<p>圖 2</p>		<p>Edvard Munch 〈尼采〉 Friedrich Nietzsche 1906 Oil on canvas 201 x 160 cm Thiel Gallery, Stockholm, Sweden.</p>
<p>圖 3</p>		<p>Edvard Munch 〈女人三相〉 The Three Stages of Woman (Sphinx) 1894 Oil on canvas 164 x 250 cm Rasmus Meyer Collection, Bergen, Norway.</p>
<p>圖 4</p>		<p>Vincent van Gogh 〈拉克勞平原的豐收〉 Harvest at La Cra, with Montmajour in the Background 1888 Oil on Canvas Van Gogh Museum, Amsterdam, The Netherlands</p>
<p>圖 5</p>		<p>Edvard Munch 〈吶喊〉 Scream 1893 Oil, tempera, pastel and crayon on cardboard 91 cm x 73.5 cm National Gallery, Oslo, Norway</p>

圖 6		<p>Edvard Munch 〈憂愁〉 Melancholy 1892 Oil on Canvas 64 x 96 cm National Gallery, Oslo</p>
圖 7		<p>Edvard Munch 〈憂愁〉 Melancholy 1894-96 Oil on canvas 81 x 100.5 cm Bergen Kunstmuseum, Bergen</p>
圖 8		<p>Edvard Munch 〈海邊的月光〉 Moonlight on the Shore 1892 oil on canvas 96 x 62.5 cm Rasmus Meyer Collection, Bergen, Norway</p>
圖 9		<p>Edvard Munch 〈海邊的神祕〉 The Mystery of a Summer Night 1892 oil on canvas 124.5 x 86.5 cm Private Collection</p>
圖 10		<p>Edvard Munch 〈強安街的黃昏〉 Evening on Karl Johan 1892 Oil on canvas 84.5 x 121 cm Rasmus Meyer Collection, Bergen, Norway</p>





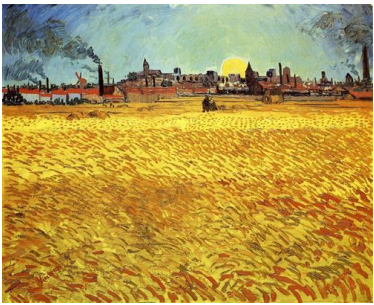
<p>圖 11</p>		<p>Vincent van Gogh 〈星夜〉 The Starry Night 1889 oil on canvas 92.1 x 73.7 cm Museum of Modern Art, New York, USA</p>
<p>圖 12</p>		<p>Vincent van Gogh 〈奧維教堂〉 The Church At Auvers 1890 Oil on canvas 94 x 74 cm Musée d'Orsay, Paris, France</p>
<p>圖 13</p>		<p>Monet Claude 〈聖拉薩車站〉 The Saint-Lazare Station 1877 Oil on canvas 75.5 x 104 cm Musee d'Orsay, Paris</p>
<p>圖 14</p>		<p>Edvard Munch 〈火車煙霧〉 Train Smoke 1900 Oil on canvas 84x109 cm Munch Museum, Oslo</p>
<p>圖 15</p>		<p>Vincent van Gogh 〈夏日黃昏〉 Summer Evening, Wheatfield with Setting sun 1888 Oil on canvas 231 x 188 cm Kunstmuseum, Winterthur, Switzerland</p>












圖 16		<p>Edvard Munch 〈絕望〉 Despair 1892 Oil on canvas 92 x 67 cm Munch Museum, Oslo</p>
圖 17		<p>Edvard Munch 〈愛斯佳德街上〉 Street in Asgardstrand 1902 Oil on canvas 89 x 74.5 cm Rasmus Meyer Collection, Bergen, Norway</p>
圖 18		<p>Edvard Munch 〈橋上的女子〉 Women on the Bridge 1902 Oil on canvas 184 x 205 cm Bergen Billedgalleri, Bergen, Norway</p>
圖 19		<p>Edvard Munch 〈橋上的小姐們〉 The Ladies on the Bridge 1903 Oil on canvas 230 x 203 cm Thielska Galleriet, Stockholm, Sweden</p>
圖 20		<p>Vincent van Gogh 〈阿爾咖啡館〉 Cafe Terrace, Place du Forum, Arles 1888 oil on canvas 81 x 65.5 cm Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Netherlands</p>



圖 21	 A painting showing the interior of a restaurant in Arles, with several tables and chairs, and a large window in the background.	<p>Vincent van Gogh 〈阿爾餐廳內〉 Interior of a Restaurant in Arles 1888 Oil on canvas 65.5 cm × 81.0 cm Private collection</p>
圖 22	 A painting of a night café interior, featuring a billiard table, a pool table, and a large window with a view of the night sky.	<p>Vincent van Gogh 〈夜間咖啡廳〉 The Night Café 1888 Oil on canvas 72.4 cm × 92.1 cm Yale University Art Gallery, New Haven</p>
圖 23	 A painting of a dark, rainy night scene, showing a street with a lamp and a building in the background.	<p>Edvard Munch 〈聖克勞德之夜〉 Night 1890 oil on canvas 54 x 64.5 cm National Gallery, Oslo</p>
圖 24	 A painting of a wooden armchair, with a small table and a candle in the foreground, set against a green background.	<p>Vincent van Gogh 〈高更的椅子〉 Paul Gauguin's Armchair 1888 Oil on canvas 90.5 x 72.5 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam, The Netherlands</p>