簡論關於塞尚（Cézanne）繪畫的研究

劉巧楣

法國巴黎第一大學

Cézanne與Manet常被視爲現代繪畫的開創者，尤其Cézanne更被稱爲現代繪畫之父；兩種說法各有其著眼點：內容與形式。Édouard Manet（1832-1883）作畫的題材多爲巴黎當代生活的各種面相，正符合十九世紀上半詩人兼藝評家Charles Baudelaire (1821-1862)的呼籲，以藝術描繪現代生活（la vie moderne），揚棄學院派繪畫中一再沿用的歷史故事題材。而Cézanne（1839-1906）之所以被奉爲現代繪畫之父，是因爲他的畫風頗爲抽象化，突破西方繪畫傳統的透視法則及線描章法，影響立體主義的空間結構觀念；同時他的色彩變化豐富，在整體畫面的明亮之中仍能保持個別色彩的強度，也開啟二十世紀繪畫的探索方向。這些概念在一般藝術史課程中被反覆引述，它們大致掌握了現代繪畫發展的綱要，但其斷然畫分形式與內容的思考模式卻顯得有點粗糙。雖然不乏研究者反省這種問題，但當面對被認爲形式至上的現代繪畫之時，不少人仍不自覺地陷入此現代主義的迷思。更爲迫切的問題是：當我們希望藉重這些概念來瞭解Cézanne或Manet的作品時，卻不見得能獲得一種歷歷如繪的真實感。例如說Manet作品中屬於現代生活的是那些？是什麼樣的現代生活？爲什麼他比其他同時描繪現代生活題材的藝術家更具代表性？難道只因爲他是徹頭徹尾的巴黎人？

研究者早已察覺到形式與內容井然分別的危機，因此T.J. Clark試圖在題材之外，找尋Manet及其追隨者（印象主義畫家）風格中的現代性。他以「景觀」(spectacle)的觀念來說明Manet等人的觀點，以其速寫風格及平面性（因此平民化）作爲新式經濟生活中小資產階級（petite bourgeoisie）之不確定感的表徵；例如1863年Manet那幅在沙龍展引起軒然大波的《奧蘭比雅》（*Olympia*, Musée d'Orsay, Paris），以立體［上層社會］與平面［平民］雙重風格來描繪一個現代裸女（妓女），代表著當代新興階級整體世界觀，尤其是對女人與性的觀感，之中介於上層與平民社會的擺盪不定。①至於Cézanne，雖然立體主義及其他現代繪畫形式有助於我們掌握他的創新性，但終究不盡相同；例如他的豐富色彩便不見於偏重明暗變化的立體主義作品，而兩者的空間結構其實相距甚遠。近年的Cézanne研究雖然有不少心理分析方面的發現，尤其是關於

1. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames and Hudson, 1985)；關於*Olympia*之畫風,見頁138。

他的靜物及浴女題材的象徵與轉化作用，另一方面，社會史觀點又常將印象主義風景畫直接與實地景物或巴黎經驗連接，整體而言仍是偏重題材或素材的發現，並未重新探討Cézanne風格的內涵，更未突破原來研究中形式與內容涇渭分明的框架。尤其是在1977年的晚期作品展及1989年的早年作品展之後，多數學者似乎更加相信Cézanne早先是個浪漫青年，甚至是超越時代的表現主義者，經歷印象主義之後，才逐漸壓抑浪漫性格，到晚年轉變爲講究形式的古典主義者；對這位色彩大師的研究乎已可不必多談。②

自二十世紀初至今的Cézanne研究大都將他與印象主義畫分開來。英國藝評家Roger Fry（1866-1934）在1910年捨出後印象主義一詞來涵概Cézanne及其他年輕畫家。近年的專論雖然著重其藝術的內容或心理分析層面，仍然傾向於發掘Cézanne的個人性，以說明他脫離印象主義的影響及他在現代繪畫的先驅地位。特別是Cézanne自1883年起大半時間留在南部家鄉Aix-en-Provence，1890年起更全然隱居，十年之間他在巴黎藝壇上幾近銷聲匿跡，直到1895年一次大型個展，他的聲望才在巴黎的年輕藝術家之間傳開。這段經歷更使人相信他放棄印象主義。無論強調他的個人性，或是強調他的空間結構革命，都認爲Cézanne擺脫傳統繪畫的束縛，不再謹守再現自然的工作。相對地，多數學者仍然相信印象主義畫家像是自然的奴僕。昔日英文藝術史兩大支柱之一的Ernst Gombrich在他的《藝術的故事》一書，也將Manet及印象主義畫家置於西方藝術再現傳統的終點，而將Cézanne放到新準則的探尋時代之開端。③可見歷年來對Cézanne的解釋其實是建立在對印象主義的若干共識之上。不過近年也逐漸有人質疑如此斷然區分Cézanne與印象主義（以Monet爲代表）是否太過粗略，而重新探討印象主義的內涵。1984年Richard Shiff的*Cézanne and the End of Impressionism*便以美學觀念來突顯Cézanne與印象主義的緊密關係，獲得極爲可觀的成績。可見就研究的開展而言，實有必要再回顧過去一些觀念與論題的形成。

另一方面，在台灣這個中、日、歐美文化交相沖激的土地上，雖然多數藝術愛好者對Cézanne、Manet的名字相當熟悉，尤其是1993年春季的瑪摩丹收藏Monet作品展，更使人重新感受到印象主義的魅力，或者問題。然而有意深入瞭解印象主義的中文讀者卻經常感到不得其門而入，這種問題不再是多看幾張好畫，多讀幾篇介紹文字所能充分解答。就介紹西方藝術的工作而言，最爲紮實的應是掌握重要藝術家的貫穿性研究課題，並釐清問題與解釋形成的背景，才不致於使讀者陷於名詞迷障之中。已經有相當西方藝術史基礎的中文讀者，也需要借助一些簡短的批判與整理，以便更有效地運用前人研究成果，掌握一些藝術史共識的來龍去脈。

2. 關於兩次大展參見William Rubin, ed., *Cézanne, The Late Work* (New York: The Museum of Modern Art, 1977)（法文版*Cézanne, les dernières œuvres*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1977），及Lawrence Gowing *et al.*, *Cézanne, les années de jeunesse 1859-1872* (Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989).
3. Ernst Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon, 1950, 1966, rev. ed.), pp. 387-422.

在研究與介紹雙重動機下，本文希望就二十世紀初以來藝評家及藝術史家如何解釋Cézanne做提要的綜合檢討，勾勒出Cézanne研究與學術史發展之關係，同時將認識與解釋Cézanne的重要課題呈現給中文讀者。其實西方學者並非沒有這類篇章，像Judith Wechsler的*Cézanne in Perspective*便是一本資料選樣相當齊全的小書，其導論也做了很好的分析，特別是關於Cézanne透視變化的部分，將之作爲1950年前後Cézanne研究上的一大進展。④但此書爲1975年出版，在前述兩項大展之前；而自1975年以來藝術史研究方法也起了相當大的變化，尤其是以「新藝術史」（New Art History）所涵概的社會經濟、女性主義，乃至符號學等多種角度的研究，都可能提供解釋Cézanne的新途徑，因此更令人感到迫切需要整理其相關研究。本文的討論方式也將有異於Wechsler之編年資料整理，而是將相關問題加以分類討論，以色彩與畫面結構問題貫穿其中。這是因爲Cézanne的用色的確豐富而迷人，研究中較具影響力的篇章都討論到他的色彩與結構的關係，更值得注意的是這些形式問題實際牽涉到現代藝術抽象化的發展，又與傳統繪畫再現自然空間、立體的觀念息息相關，其中許多細節尚待研究，而且這種研究很可能帶來嶄新的認識，將Cézanne的繪畫重新定位。

本文將近九十年來的Cézanne研究簡單地區分爲三個部份，它們大致有時間先後的發展，但更重要的是其中若干課題的發展脈絡。第一部分先說明後印象主義的畫面觀點，主要討論緊接Cézanne一代的藝壇之平面設計觀念，直到美國藝評家Clement Greenberg的現代主義觀點。第二部分爲空間結構的分析，重點在於觀看方式的解釋，特別是透視變形的現象。第三部分爲豐富的論題開展，尤其是心理分析層面的探索最有成就，但也最具爭議性。最後，本文將約略討論Cézanne與印象主義的關係，這是一個新興的課題，也值得更多研究者投入，以本文關注的色彩問題來看，Cézanne與印象主義的研究絕非如一般所想像的塵埃已落定。

一、後印象主義的畫面觀點

後印象主義一詞是英國藝評家兼畫家Roger Fry首先提出，其使用也多見於英文研究中。Fry原在劍橋大學研究文藝復興初期威尼斯畫家Giovanni Bellini（c.1430-1516），1899年寫成論文，但後來他卻出人意表地在倫敦扮演介紹當代法國藝術的角色。1910年他爲Grafton Galleries主辦一項命名爲“Manet and the Post-Impressionists”的展覽，展出畫家除了Manet與Cézanne之外，同時包括Van Gogh、Gauguin、Seurat，以及年輕的前衛藝術家Matisse與Picasso。Fry的秘書Desmond MacCarthy執筆撰寫*Manet and the Post-Impressionists*（由展出畫廊出版），強調這些藝術家的原始特質及表現性。這也是Cézanne的作品第一次在英國展出。1912

4. Judith Wechsler, ed., *Cézanne in Perspective* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975).

臺灣大學博物館 期刊資料庫

年，Fry又在同一畫廊舉辦相似的展覽，也命名爲「後印象主義」。Roger Fry在1927年出版其Cézanne專論：*Cézanne, A Study of His Development*，更爲確立他的原始主義與古典主義構圖的解釋。⑤此書繼承十九世紀末的藝術理論，更奠定1950年以前現代主義藝壇認識乃至援用Cézanne的形式分析基礎，影響到Greenberg討論Cézanne晚期作品的中樞概念，因此我將緊接Cézanne晚年到Greenberg時代的評論稱爲後印象主義的畫面觀點。

不過，後印象主義一詞的涵義及效用仍待釐清，尤其在十九世紀末的法國藝術中雖有明確的超越印象主義的意圖，卻從未使用此排斥性字眼，而有較明確主張的象徵主義、新印象主義、綜合主義等說法。本文僅借用它來指稱1886年最後一次印象主義聯展之後至1910年前後的時期，取其反印象主義的層面，而將Greenberg的解釋視爲爲此期畫面觀念的繼續發展。⑥Fry對構圖、線條等形式因素的重視，被學者稱爲形式主義（Formalism），而由於他的交遊中著稱的Bloomsbury circle－包括女作家Virginia Woolf及藝評家Clive Bell，以及Fry本人曾任1905-10年間Metropolitan Museum of Art的館長，使得他的解釋一直影響著英文Cézanne研究中的重要課題。⑦

Fry認爲Cézanne的藝術與性情（temperament）中包含兩種相互衝突的傾向，一是內心深處巴洛可式戲劇化的扭曲形象，另一則是極端的單純性質，有如原始或拜占庭藝術的物象詮釋，兩種特質在他的不同時期中交替。他將Cézanne的繪畫分爲四個時期：1）1863-1873年的早期創作，多數作品中呈現騷動不安的心理狀態，粗筆線條作法誇張而極富戲劇性，同時展露其豐富色彩。但自成一系的肖像則自然流露其單純的原始藝術性格（圖2）。2）1873年起至1885年左右，Cézanne的畫風開始趨向平靜而結構均衡，筆觸（brushstrokes）變得相當規則化，通常是一些顏料飽滿的短促平行線條，彼此形成許多結組，並不太照顧物象本身造型，而追求一種古典的平衡寧靜。這段時期以靜物最爲特出，而Cézanne也是西方少數能將靜物畫提升到深具表現力程度的藝術家之一，因此Fry以極大篇幅來分析《高腳盤》一圖（圖3），這也是此書中著墨最多的單件作品（pp.40-49）。在風景畫中則以《普羅方斯小屋》（*Maisons de Provence*）爲代表作（圖4）。這段時期Cézanne的用色開始顯得規則化，在不同平面交界處多半由淺紫轉入灰綠或灰藍，明顯地以色彩變化來取代明暗變化〔指Cézanne常說的modulation，而不取modelé〕。3）自1885年到1900年，是Cézanne的第二成熟期，其

5. Roger Fry, *Cézanne, A Study of His Development* (London, 1927; repr. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989)。重刊本中有Richard Shiff的導論(pp. xi-xxviii)，爲本文討論Roger Fry之基礎。
6. 研究印象主義文獻著稱的John Rewald以後印象主義來概稱1886年後的藝術發展，其第一段落爲1886-1893年，包括Seurat、Van Gogh、Gauguin及象徵主義畫家，但Cézanne則分別處理（參見本文結論部分），參見其*Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin* (New York: The Museum of Modern Art, 1956; 1978, 3rd ed.).
7. 關於Roger Fry與Bloomsbury藝術理論，參見Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987).

筆觸又發展到新方向，變得薄而透明，面積稍寬，畫布上常見留白之處，這是受到他的水彩寫生方法影響。此期畫面結構承續前期的幾何化發展，更多見方形物象（圖5），配合筆觸的透明而形成結晶似的現象。不止形狀，連色彩也愈趨系統化，或者說幾何化；他的用色雖然豐富，但基本上只是幾種簡單的顏色組合。4）1900年左右，Cézanne的風格進入另一階段，他繼續發展從水彩技法得來的作風，色彩日益簡化、強化〔飽和〕，但同時他似乎又回到早年的濃重顏料用法；而兩種筆觸都走向一種抽象的造型韻律系統（p.74），畫面看來像是織毯（carpet）或織錦。不過，隨著觀看的時間延長，Cézanne的畫面愈自表面混沌中顯露其建築結構性質。此期另一特色是畫中母題之單一化，像《聖維克多瓦山》（*La montagne Sainte-Victoire*）、《黑暗之堡》（*Château Noir*）（圖6、7）。

Fry顯然較贊同Cézanne才性中的古典主義，認爲他的藝術發展是從Eugène Delacroix（1798-1863）的浪漫回歸到Nicolas Poussin（1594-1665）的古典，並賦予心理壓抑的意義。Fry將1863年視爲Cézanne生平中象徵性的一年：這一年他〔又〕到巴黎，這一年Manet的《草地上的野餐》（*Le déjeuner sur l'herbe*, Musée d'Orsay, Paris）在沙龍展引起群情譁然，此圖引用文藝復興威尼斯畫家Giorgione（1477/78-1510）的《鄉野樂集》（*Le concert champêtre*, Louvre, Paris），可謂Cézanne藝術生涯開端的古典主義種子。此期Cézanne在羅浮宮模仿古畫的事蹟也廣爲人知。Fry相信畫家的生平經歷會影響到他的藝術，⑧因此Cézanne隱居在接近地中海的Aix-en-Provence一事，無疑促使他朝古典主義方向解釋Cézanne，故而特別強調其形式的明晰、規律與平衡。直到今日，多數人對Cézanne的認識仍然未脫離Fry的選件傾向與形式分析的影響，特別是關於他的靜物畫與《聖維克多瓦山》系列的代表性。⑨而Fry也確立了Cézanne畫靜物的目標在於幾何形式的安排與分析，局部的輪廓變形是爲了畫面的平衡或秩序之說。稍後我們將再看到Cézanne的水果靜物如何困擾藝術史家。

假如說畫家的生平經歷會影響他的藝術，那麼Cézanne的古典主義經驗究竟占多大比重？Cézanne早年在羅浮宮模仿古畫一事，學者已整理出仿作與原畫的對照，發現大部分的仿作只是任意選取古畫的某個片段或母題，其來源除了Poussin，也有更多來自巴洛可雕刻風格。⑩相對地，Cézanne模仿Delacroix與Manet的作品數量雖少，卻都是分量較重的油畫仿作，包括仿Delacroix《但丁之舟》（*La barque de Dante*，原作在羅浮宮，仿作在Cambridge, Massachusettes私人收藏），仿Manet的《現代奧蘭比

8. Shiff, introduction to Roger Fry, *Cézanne*, p. xiii.
9. 今年九月來台預展的Sotheby印象主義與現代繪畫（十月分紐約拍賣會），其中一幅Cézanne1883-87年間的水果靜物之預定值逾高於其他印象主義風景，可見靜物在Cézanne作品中的市場。圖見《民生報》，1993.9.16一版。
10. Gertrude Berthold, *Cézanne und die alten Meister* (Stuttgart: Kohlhammer, 1958)，及Theodore Reff之評論，in *Art Bulletin*, vol. XLII, no. 2 (June 1960), pp. 145-49.

臺灣大學藝術 期刊資料庫

雅》（圖1）及《草地上的野餐》（1870-71,私人收藏），旨趣上更加切近。再者，Manet的《草地上的野餐》除了引用Giorgione，另有圖像源自Raphael的《帕里斯選美》（*Jugement de Pâris*），因此，學者大都同意此圖爲諷刺巴黎當代沙龍評選制度，或者學院派裸女畫中之色情充斥現象。⑪Cézanne初履巴黎約在1861年四月底，這一年最聳動群集巴黎的年輕藝術家的事，一爲Delacroix爲St. Sulpice教堂製作的壁畫《雅各與天使搏鬪》及《艾里奧多被逐出聖堂》裝貼完成；其二爲Wagner的《唐懷瑟》（*Tannhaüser*, 1845, 1860修改本）在巴黎的爭議性首演，以及Baudelaire挺身爲它寫的"Richard Wagner et *Tannhaüser* à Paris"。⑫Manet的年輕朋友便經常聚集在他家，聽Madame Manet以鋼琴彈奏《唐懷瑟》序曲，而Cézanne也在1869-70年間作了一幅《彈鋼琴的少女－唐懷瑟序曲》（*Jeune fille au piano－L'ouverture de Tannhaüser*, Hermitage Museum, St. Petersberg）。直到其晚年，Cézanne最愛讀的書仍是Baudelaire的《惡之華》（*Les fleurs du mal*）及《浪漫藝術》（*L'Art romantique*）。而他最常用來說明自己作品的文字，常常取自巴爾札克（Honoré de Balzac, 1799-1850）；有一回，在1904年，當他聽人提到《未完成的傑作》(*Le chef-d'oeuvre inconnu*）那位以Delacroix爲雛型的浪漫畫家Frenhofer，突然神情激動地說：「我，就是Frenhofer。」⑬這些事件顯示Cézanne的當代性與浪漫主義遠比古典主義清晰而有跡可循。

與其說Fry受限於當時所能掌握的Cézanne生平資料，以致於忽略占Cézanne生命與藝術極大分量的浪漫主義，不如說是Fry本人的藝術品味左右了他選取傳記資料的方式。⑭Fry繼承十九世紀末藝術中古典主義復甦，但這畢竟是十九世紀末的古典主義，

11. Françoise Cachin, Charles Moffett, *Manet*, exh. cat. (Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1983), pp. 165-73, F. Cachin之說明。
12. Charles Baudelaire, "Richard Wagner et Tannhaüser à Paris," 原在*Revue Européenne*, 1er avril 1861，後又印成小册。文見C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique* (Paris, 1868-69; repr. Paris: Bordas, 1990), pp. 689-720。關於《唐懷瑟》對Cézanne早年作品的影響，參見Mary Tompkins Lewis, "La littérature, la musique et les thèmes de l'oeuvre de jeunesse de Cézanne," in L. Gowing *et al*, *Cézanne, les années de jeunesse*, pp. 48-50.
13. Emile Bernard, "Souvenirs sur Paul Cézanne," *Mercure de France*, octobre 1907; repr. in Michael Doran, ed., *Conversations avec Cézanne* (Paris: Macula, 1978), p. 65。關於Cézanne對Balzac小說中的Frenhofer之認同與美學解釋，參見Jean-Claude Lebensztejn, "Cinq lignes de points," in *Autour du chef-d'oeuvre inconnu de Balzac* (Paris: Ecole nationale des arts décoratifs, 1985), pp. 149-71。又，關於Cézanne學Delacroix之作品，參見Sara Lichtenstein, "Cézanne and Delacroix," *Art Bulletin*, vol. XLVI, no. 1 (March 1964), pp. 55-67.
14. 在Fry寫成Cézanne一書以前，最主要的傳記資料已出版。1907年除了Bernard的回憶錄（見註13）另有訪談紀錄如下：R. P. Rivière, J. F. Schnerb, "L'atelier de Cézanne," *La Grande Revue*, 25 décembre 1907, pp. 811-17; Maurice Denis, "Cézanne," *L'occident*, septembre 1907; repr. in *Theories, 1890-1910* (Paris, 1920), pp. 245-61。參見M. Doran前引書所收文獻。另外，Cézanne的書信見John Rewald, ed., *Paul Cézanne, Correspondance* (Paris: Grasset, 1937; 1978, éd. rév.)。

偏重形式美（le beau idéal）的層面，尤其講究構圖（composition），反對印象主義那種隨機不定的畫面。它同時摻入新起的原始主義，崇尚西方世界以外的藝術，像是伊斯蘭藝術中的蔓藤裝飾紋樣（arabesque）、拜占庭馬賽克的鮮明色塊鑲嵌，Fry認爲其表現性都非西方再現藝術所能企及。Fry原來的志趣在作畫，最後改走批評及研究，但仍積極參與藝術工作；1913-1919年他領導Omega Workshops，宗旨在於提升家具、陶瓷等商品的藝術性。這是英國的Arts and Crafts傳統，更與法國十九世紀末象徵主義及新藝術（Art nouveau）的「裝飾」旨趣相契。象徵主義對Cézanne的瞭解可從Gauguin那種平行而平面化的筆觸得見一斑；Maurice Denis（1870-1943）的名言尤能顯示他們重視畫面本身之裝飾、設計(design)：「切記一張圖畫在變成一匹戰馬、一個裸女或任何情節之前，基本上爲一個平面上覆蓋著依某種秩序聚集的色彩。」⑮事實上，Fry鍾情的《高腳盤》一圖的第一位買主正是Gauguin，而此圖也是Denis在1900年所畫*Hommage à Cézanne*（Musée d'Orsay, Paris）的中心圖像。「新藝術」（c. 1890-1905）的活動包羅萬象，主要旨趣在於以裝飾藝術提升公衆生活，例如1900年Hector Guimard爲巴黎地鐵車站設計的鐵架大門。在繪畫方面，他們特別重視公共建築之壁畫，壁畫之製作比架上畫（peinture de chevalet）更著重大幅平面之考量，這種實際技術問題配合非西方藝術的刺激，使得平面觀念進而主導架上畫的創作。即使在看來最印象主義的風景畫，也逐漸發展出平面裝飾的趣味，並且在古典風景概念中尋得歷史依據。⑯

歸根結底，Fry的古典主義解釋其實深受象徵主義畫家Émile Bernard及Denis評論Cézanne的用語影響。Denis在1905年稱Cézanne爲「靜物與綠色風景之Poussin」；同年稍早，另一位象徵主義畫家Charles Camoin（1879-1964)依據他在1910年十一月到Aix-en-Provence服兵役時前去拜訪Cézanne的經驗，說他的目的在於「依據自然來復甦Poussin」（vivifier Poussin sur nature）。而在Bernard及文筆流暢的Denis崇尚原始與原創的藝術觀念中，前代大師的章法代表著人性本源（origine），其地位不亞於發於自然的本源，因此古典繪畫及古典主義等字眼也經常出現在他們的用語當中。在藝壇的口耳相傳下，逐漸出現Cézanne意圖「依據自然重做Poussin」（refaire Poussin sur nature）的說法。⑰Fry繼承這些說法，並且將古典主義與浪漫主義

15. Maurice Denis, "Définition du néo-traditionnisme," *Art et Critique*, août 1890；原文作：Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.
16. 參見Roger Benjamin, "The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation," *Art Bulletin*, vol. LXXV, no. 2 (June 1993), pp. 295-316.
17. Denis, "De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories, " *Théories*, p. 204。Camoin之說法見於Charles Morice, "Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques," *Mercure de France*, n.s. 56 (1 août 1905), pp. 353-54。關於Cézanne-Poussin傳說的考證與解釋,參見 Theodore Reff, "Cézanne and Poussin," *Journal of the Warburg and Courtauld*

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

對立起來，賦予Cézanne藝術一種古典壓抑浪漫的意義。而Cézanne-Poussin的聯繫因而成爲藝術史上一樁公案，許多解釋工作經常擺盪於古典與浪漫之間。現在多數學者傾向於將Poussin與法文classique視爲同義詞，認爲Denis一語重於Cézanne的經典地位。⑱然而我們仍可看英國研究者挽救此Poussin傳說的企圖，1990年在艾丁堡展出的"Cézanne and Poussin"，著重在兩者風格的共同特徵，而《聖維克多瓦山》的主峰造型也是比較的重點。⑲

在古典主義與平面設計的雙重影響下，Fry討論Cézanne的色彩時顯得難以捉摸。他先說Cézanne的色彩成就極大，不再只是附加於形式之上，而是由色彩形成物象。但在分析個別作品時，Fry卻停留在線條與設計的種種細節，用色部分則只提到其物質性（濃重或薄透），以及筆觸排列方式；在視覺效果上，他將早期作品比爲早期歌德式彩繪玻璃，晚年用色比爲織毯或織錦。而這兩種比喻仍在新藝術的品味之中，有如十九世紀末盛行的彩繪玻璃製作，旨趣在原始性格及設計。換言之，Fry討論色彩時仍然以形式、設計爲起點，其實還是遵循古典主義繪畫區別色彩（couleur）與線描（dessin）的原則，認爲線描是繪畫的骨架、結構，而色彩是附加其上的血肉，甚至爲表面的粉飾。⑳

類似的解釋方式也見於Bernard如何掌握Cézanne的色彩。Bernard在1904年二月前往馬賽，轉到Aix，並停留一個月，很快地取得Cézanne的信任，1905年Bernard再度從地中海之旅順道去探望Cézanne，他的回憶錄及與Cézanne的書信往返也成爲研究Cézanne創作方法的最佳資料。不過，Bernard初抵馬賽時與Cézanne會面翌日寫給他母親的信也透露Bernard本人的章法信念。他認爲Cézanne有一套嚴格的用色程序，依照這種程序發展即可達到理想的畫面形式：

> […] L'art pour lui se résume tout dans:《la vision optique》, soit la technique. Il s'est fait une méthode de gradations de couleurs qui est fort intéressante et qu'il veut conduire à la perfection. Il voit par petits tons. Ses toiles sont faites de morceaux. Il y laisse partout des blancs. En somme, il travaille comme fasait Ingres, en procédant par le détail et en finissant des parties avant de mener de front l'ensemble.㉑（對他而言藝術總結爲《視覺經驗》，亦即技法。他做成一套極爲有趣的色彩變化方法，而且希望將它帶到完美之境。他的觀看方式著眼於細微色調明暗。他的畫面由分塊組成，而且處處留白。總之，他作畫有如安格爾，從細節開始，再做成局部，最後才同時進行全體。）

Institutes, 23 (1960), pp. 150-74。Richard Shiff對象徵主義畫家及Fry解釋Cézanne的美學脈絡有更全面性的檢討，參見其*Cézanne and the End of Impressionism* (Chicago & London: Chicago University Press, 1984), pp. 124-52, 175-84.

18. M. Doran, *op. cit.*, p. 166；及R. Shiff, *op. cit.*, pp. 175-84.
19. Richard Verdi, ed., *Cézanne and Poussin: the Classical Vision of Landscape*, exh. cat. (Edinburg: National Gallery of Scotland, 1990). Jeremy Wrod, review article in *Apollo*, vol. CXXXII, no. 344 (October 1990), pp. 271-72. 此展覽之外同時舉行相關問題之討論會，參見Richard Kendall, ed., *Cézanne and Poussin. A Symposium* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993).
20. 法文dessin一字具有雙重涵意，一爲繪畫技法上的線描，接近英文drawing一字，另一爲構思層次的設計或意圖，與dessein音義相諧，接近英文design字義。關於十七世紀的線描與色彩論辯，參見Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et le débat sur le coloris* (Paris: Bibliothèque des arts, 1965).
21. Bernard 1904年2月5日之信函，M. Doran, *op. cit.*, p. 24.
22. 原刊於*Partisan Review*, May-June 1951, pp. 323-30，收入Greenberg, *Art and Culture* (Boston, 1961; London: Thames and Hudson, 1973, repr.), pp. 50-58.
23. E. Loran, *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs* (Berkeley, Los Angeles: London: University of California Press, 1943).
24. 關於Cézanne對立體主義的影響，參見William Rubin, "Cézannisme and the Beginnings of Cubism," in *Cézanne, The Late Work*, pp. 151-202。另外，Greenberg對Cézanne本人意見的反駁也造成後人解釋畫家言論時的猶豫乃至否定態度，甚至在中國繪畫史的研究中可以看到James Cahill引用董其昌畫論之時的質疑，Cahill並引用Greenberg來論證自己的立場，見Cahill, *The Compelling Image* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), pp. 36, 230, note 2，感謝石守謙先生提醒此事。

經過細密的觀察之後，Bernard仍以古典畫家Ingres的構圖模式來看Cézanne的工作方法。

繼Fry將平面構圖觀念推到極致的應屬現代主義繪畫的代言人Greenberg。Greenberg最具影響力的評論集*Art and Culture*於1961年出版，收入其1951年所寫的"Cézanne and the Unity of Modern Art"。㉒Greenberg認爲畫家企圖挽救西方繪畫的特質，即求積測定之空間（stereometric space），免於印象主義所造成的危機。他雖認爲Fry太過貶抑印象主義色彩的結構性，但大致同意其古典主義觀點，認爲Cézanne在精神上追仿Poussin，將近似文藝復興盛期的構圖與設計加在印象主義的視覺經驗〔自然〕之上。Greenberg同時受到稍早Erle Loran討論Cézanne構圖的影響，特別注意其線描（drawing）的重要性，㉓因此反駁Cézanne自己對色彩大師Paolo Veronese、Velazquez、Rubens以及Delacroix的尊崇，認爲Cézanne不像威尼斯畫派〔色彩〕，而較接近弗羅倫斯體系〔線條〕。Greenberg尤其讚賞他的畫面能夠達到三度空間與平面的微妙平衡：在1880年稍前，畫家的筆觸發展出類似馬賽克（mosaic）的結組，形式平面化，但藉助於冷暖色彩的立體法（modeling）又使這些彩色方塊產生三度空間作用。Cézanne在其最後十或十五年之間才算真正實現其藝術追求，畫面空間深度與平面性的結合更爲清晰，而其方形色塊形成共振與韻律，使畫面同時具有裝飾性。最後，Greenberg說立體主義的路線是Cézanne所開闢出來。㉔

從*Art and Culture*一書所揭示的Greenberg美學，可看出他與十九世紀末藝術發展的傳承關係。在1957年的"The Crisis of the Easel Painting"（pp.154-157）中他宣稱架上畫的生命已結束，現代繪畫已走到壁畫（mural painting）的時代，平面乃首

臺灣大學藝術 期刊資料庫

要考慮，再現藝術的畫面「視窗」不復可行。在1958年的"Byzantine Parallels"（pp.167-170），Greenberg再闡述現代藝術的平面性與非再現性發展，頗類似拜占庭之壁面裝飾。

拜占庭藝術在後印象主義觀點中扮演著解釋Cézanne色彩的主要比喻用語（metaphor）。用馬賽克來形容Cézanne的色塊組合，並非Greenberg的獨創，同年Gerhard Frankl也提出Cézanne色彩與五至八世紀間的拜占庭馬賽克有許多相似現象。㉕爲什麼拜占庭、馬賽克的比喻這麼受歡迎？主要是由於此期藝壇的原始主義及對畫面組織模式（surface pattern）的重視。Greenberg將Cézanne的筆觸描述爲方形色塊（square pats of paint）〔其實形狀不定〕，也是從形式及設計的角度來看色彩，因此Greenberg雖然觸及色塊的共振（vibrate），卻立即轉入其組織之韻律。事實上，最先接觸Cézanne的藝評家已經從平面設計來看他的筆觸組合，例如1906年Denis以及1902年Karl Osthaus到Aix拜訪Cézanne後，都提到他們初見其晚年畫作所得的織毯（tapisserie）印象；㉖Fry也用carpet及embroidery來形容這種視覺效果。在這節研究討論中我將本文關注的色彩問題延到最後才談，正是因爲這些解釋本身仍將色彩置於線描、設計之後。

二、空間結構的分析

雖然平面設計的觀念一直影響著Cézanne研究，但他作品的若干特殊現象，例如靜物的局部變形，前景到遠處的物象比例異於透視法則，卻仍呈現空間感，而畫面上又常見重疊的藍色線條，散布全圖的灰藍色調，都使人感到他的視界很特殊，也有人懷疑是他未受學院訓練以致於素描根基不足，才產生變形、比例失調、線條重複等現象。1938年德國學者Fritz Novotny宣稱Cézanne的空間代表著定點透視法的推翻後，空間結構逐漸成爲Cézanne研究的新焦點，其「透視法」（廣義）更受重視。㉗甚至有學者提出一項頗能震撼東方人的說法，認爲Cézanne的空間結構與中國山水畫的「三遠」不謀而

25. Gerhard Frankl, "How Cézanne Saw and Used Colour," *The Listener*, October 25, 1951, pp. 685-86; repr. in J. Wechsler, *op. cit.*, pp. 125-30.
26. M. Denis, "Cézanne" (1907), in *Théories*, p. 252; K. E. Osthaus, "Une visite à Paul Cézanne," *Das Feuer*, 2 (1920-21), p. 83; repr. in Doran, *op. cit.*, p. 98。參見Joseph Masheck, "The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness," *Arts Magazine*, 51 (September 1976), pp. 82-109.
27. F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Vienna and Munich: Verlag von Anton Schroll, 1938; 1970 repr.)；英文節譯(Raymond Ockenden)見Wechsler, *op. cit.*, pp. 96-107。關於Cézanne透視之研究進展，參見Theodore Reff, "Cézanne et la perspective: quelques remarques à la lumière de documents nouveaux," (tr.fr. J. Bouniorr) *Revue de l'art*, no. 86 (4e trimestre 1989), pp. 8-15.

合。㉘不過最具開拓性的篇章應屬法國現象學大師Maurice Merleau-Ponty（1908-1961）及藝術史家Meyer Schapiro所作。

1945年Merleau-Ponty同時出版"Le doute de Cézanne"（＜Cézanne的疑惑＞）以及日後成爲現象學經典之一的*Phénomenologie de la perception*（認知現象學）。㉙不過"Le doute de Cézanne"一文在此前三年即已寫成。這不僅是年代上的吻合，更顯示Merleau-Ponty的現象學觀念與其對繪畫的關注有著密切關係。Merleau-Ponty繼承Husserl的精神，反對古典哲學Descartes的「我思故我在」思考模式，以及近代科學將理論分析視爲真實（世界）的謬誤。他將認知過程視爲人體驗真實世界的唯一管道，而繪畫之所以獨得Merleau-Ponty青睞，正因爲畫家最能原原本本地再現其所見所感受的世界，不像文字工作者的條理分析，也不像音樂家之太過超越。單就對繪畫的重視而言，Merleau-Ponty 的確極具實質意義地擺脫哲學傳統的籠罩，他不像柏拉圖將藝術置於Idea, Nature以下之第三等位置，也不像Descartes談到藝術時僅寥寥數語——下文將再談此象徵性的寡言。1960年Merleau-Ponty又寫成"L'Œil et l'esprit"（＜視覺與精神＞），這也是他最後的作品。

"Le doute de Cézanne"一文也認爲Cézanne通過又超越印象主義，因此擺脫印象主義畫作常見的平面性，轉而以色彩變化造成畫面空間。最明顯的徵兆在於他用色不只限於印象主義的稜光七色（prisme），而是包含黑色在內的十八種顏色，因此，他不單是描繪光線，同時也描繪［住在空間的］物體。㉚Cézanne以藍色與暖色調對比，使其產生共振，因而呈現空氣感。Merleau-Ponty認爲局部細節的變形顯示畫家觀看物體的過程，但對觀者而言起始時並不會在整體畫面上立即浮現。其物象輪廓往往爲重疊不定的藍色線條，是在描繪視覺經驗中的移動現象。Cézanne雖將色彩置於線條之上，有別於古典傳統，卻又不像印象主義一般以色彩至上而否定線條。總之，Cézanne畫作之成就，在於他描繪視覺經驗的物象誕生階段，是感性體驗，而非知性分析。㉛

在色彩與線描關係的掌握上，Merleau-Ponty顯得相當猶疑不定；因他又說Cézanne的色彩跟隨形式，彷彿Merleau-Ponty自己仍未擺脫古典概念的籠罩。他顯然也察覺到這種矛盾，故而在1960年的"L'Œil et l'esprit"重新提出解釋。㉜這篇文章一大部分在辯正視覺經驗的重要性，駁斥古典哲學排斥視象的謬誤，最後才談到

28. Liliane Brion-Guerry, "Le Paysage cézannien et le Paysage chinois," in *Cézanne ou la peinture en jeu. Actes du collogue tenu à Aix-en-Provence au musée Granet*, 21-25 juin 1982 (Limoges: Adolphe Ardant, 1982), pp. 143-56.
29. M. Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne", in *Sens et non-sens* (Paris: Nagels, 1945; 1966, 5e éd.), pp. 15-44。英文節譯見Wechsler, *op. cit.*, pp. 120-24。另，*Phénomenologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945; 1976 repr.).
30. 十八種顏色指Bernard訪問Cézanne時所做的實地調色板記錄，見Bernard, "Souvenirs," p. 72.
31. Merleau-Ponty將感覺(sensations)視爲認知(perception)過程中的初始階段，參見Phénomenologie de la perception, pp. 9-77, 240-80.
32. Merleau-Ponty, "L'Œil et l'esprit," *Art de France*, no. 1 (1960; repr., Paris: Gallimard, 1964).

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

Cézanne（pp. 61-69）及Paul Klee等現代畫家。現在Merleau-Ponty轉而注意Cézanne的水彩畫，採取Novotny（1938）提出的說法：廣大的空間中色塊相互推移，在不穩定狀態之中變動著。更具體地說，如同1953年Georg Schmidt的觀察：透明的塊面（色面）懸浮在畫底（le support，在水彩畫爲紙面）上，形成一種畫面空間（pp.68-69）。㉝像圖丁Vallier的畫像及《聖維克多瓦山》這類作品最具代表性（圖8）。

值得注意的是Merleau-Ponty首先引述Robert Delaunay(1885-1941)說Cézanne一生都在追求空間深度，又依據Paul Klee（1879-1940）對色彩的重視，來反省Cézanne的作品（pp. 64-67）。Delaunay及Klee是受Cézanne影響的另一批現代畫家；㉞他們的藝術旨趣異於Bernard、Denis、Fry的古典構圖觀念，而較重視畫面空間與移動感，特別是Klee一些與音樂有關的題材。這個著眼點顯示Merleau-Ponty與Fry一系解釋方向的差異，而Merleau-Ponty看立體主義與Cézanne的關係也偏重於物體在空間中的變化。

從1945年的藍色輪廓的「疑惑」，到1960年的透明色塊構成空間，Merleau-Ponty解釋Cézanne的重點終於逼近其現象學觀念所追求的作品體驗，並且觸及繪畫再現的「語言」傳統。因爲，重疊的輪廓線儘管不定而且是藍色，在繪畫上終究屬於線描範疇，其不確定性並不足以說明塞尚色彩的積極運作；唯有當他運用藝術史研究對Cézanne水彩及色塊與畫底關係的解釋時，Merleau-Ponty才算擊中要點。在此同時，他對Descartes關於繪畫的寥寥數語提出批評。談到古典哲學家之不信任視覺，Merleau-Ponty舉出Descartes《方法導論》的＜折射＞（*Dioptrique*）一節，說明Descartes將素描（dessin）視爲典型的圖畫（tableau），這是因爲素描的線條能再現物體的範圍（l'étendu），使繪畫得以成立，而色彩只是表面裝飾（ornement）（pp. 36-60）。Merleau-Ponty批判的Descartes繪畫觀正是前文所述古典主義繪畫理論的產物，其發端早在弗羅倫斯畫家兼藝術史家Giorgio Vasari（1511-1574）對弗羅倫斯及威尼斯畫派之評論。雖然Merleau-Ponty並未真正研究Cézanne的作品，但他對繪畫語言的敏銳感覺仍極爲值得重視。

另一方面，水彩畫的技法與成就實爲Cézanne作品研究的一大課題，牽涉到Cézanne創作方法及「完成」、「實現」與否，值得作爲討論Cézanne的色彩時的重要依據。John Rewald在1983年已整理出六百四十五件水彩畫，而研究Cézanne的必備圖錄——Lionello Venturi於1936年出版的*Cézanne, Son art—son oeuvre, catalogue raisonné*，亦已收錄近三百五十件的水彩，油畫則登錄八百餘件，足見水彩畫在其作品中所占比例，特別是1895年以後水彩更成爲Cézanne的主要寫生（sur le motif）媒體。㉟Cézanne研究者都注意到水彩本身的透明質地影響到他的油畫筆觸，其晚年畫作

33. Georg Schmidt, *Aquarelle von Paul Cézanne* (Bâle, 1952).
34. 參見T. Reff, "Cézanne in the Twentieth Century," *Columbia University Forum*, vol. VI, no. 2 (Spring 1963), pp. 32-33.

的透明豐富色彩更開啟現代繪畫另一新境，像Klee及Wassily Kandinsky（1866-1944）的抽象水彩，堪稱作品，而不止是習作。事實上，究竟Cézanne的水彩是習作還是獨立作品，正是Merleau-Ponty以前研究史上的論爭課題。這是由於Cézanne的水彩畫製作程度參差不齊，有的已經構成完整的畫面，有的只是一些零星物象，有的更是些不成形的色塊以及非常稀疏的幾段鉛筆線條，大部分紙面上均是空白（圖8、9）。最初接觸Cézanne的年輕藝術家像Bernard便無法接受大多數的水彩，他也認爲Cézanne那些多處留白的油畫並未完成；隨著他的構圖觀念的發展，Bernard終於認爲Cézanne是個永恆的探尋者，卻未能實現其理想。Cézanne在書信中屢屢提到「實現」自然物象之困難。㊱在1905年一封給Bernard的信中，Cézanne說明他的畫面爲什麼不完整：

> Or vieux, 70 ans environs, —les sensations colorantes, qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation quand les points de conctat [contact] sont ténus, délicats, d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplete.㊲（然而年紀老大，約莫七十歲，—色彩感覺產生光線，造成我的抽象觀念，使我無法將畫布覆滿，也無法持續地畫定［物象的］界線，因爲交接點非常細微，因而我的意象或圖畫顯得很不完整。）

紙面或畫布的留白，以及輪廓之不定，意味著Cézanne或者比其他印象主義畫家更加脫離傳統的畫作完成（achèvement）觀念，或者根本無力完成。然而Cézanne的自白顯示其中包含種種不同狀況。1943年Kurt Badt將其水彩畫分類，去除筆觸極稀疏的畫面，將多數具有主要形象之製作程度的水彩畫都視爲完成品，代表著Cézanne視覺經驗的初步落實。同時，Badt也注意到白紙的光線穿透水彩色塊的視覺效果。㊳

經過Kurt Badt確立多數Cézanne水彩畫的地位之後，學者日益重視水彩對油畫的影響，Rewald（1983）甚至主張Cézanne的水彩畫比油畫更爲前進，更具創造性。不過這種說法仍有待商榷，假如畫家晚年真的費更多心力從事水彩，而水彩可以取代其油畫的話，那麼他爲什麼要在相當完整的水彩本《朱赫丹小屋》之後再做油畫本—公認的Cézanne最後作品？（圖9、10）是爲了向後人顯示其水彩與油畫之重要性相等，或者

35. J. Rewald, *Paul Cézanne, Watercolours, a catalogue raisonné* (Boston: Little, Brown and Company, 1983); L. Venturi, *Cézanne, son art—son oeuvre, catalogue raisonné* (Paris: Paul Rosenberg, 1936; 1939 éd. rév.; repr. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1989).
36. 例如1904年12月9日給Charles Camoin的信上說：La lecture du modèle, et sa réalisation, est quelquefois très lente à venir pour l'artiste，以及下引1905年給Bernard的信件。見*Correspondance*。
37. lettre du 23 octobre 1905, in Doran, *op. cit.*, p. 46.
38. K. Badt, "Cézanne's watercolor technique," *Burlington Magazine*, no. 487 (October 1943), pp. 246-48.

臺灣大學博物館 期刊資料庫

另有原因？再者，Cézanne晚年的油畫上都未簽名，顯示畫作仍未完成，或者仍在進行。唯有在分辨畫家的創作目標之後，才能更貼切地掌握其水彩與油畫的關係，而分析他如何用色及所得效果將是主要途徑之一。單就Cézanne的水彩技法影響油畫一事而言，已經是水彩發展史上一樁大事。在水彩畫最爲盛行的英國，十九世紀初年以前的水彩技法雖然很豐富，但基本的審美觀仍追隨油畫傳統，僅只外加一些水彩特有的畫面效果，直到J.M.W. Turner（1775-1851）的水彩才突破油畫的限制，進而影響其油畫之渲染與鮮明色彩。[39]在十九世紀的法國，水彩畫首先被重視是在Delacroix的創作中，並且是透過友人間接受到英國水彩的影響。因此，水彩畫也是研究十九世紀速寫風格發展及用色方法的重要材料，尤其是在浪漫主義始終被拒於學院大門之外的法國藝壇。

回到空間結構之分析，1952年Meyer Schapiro的*Paul Cézanne*亦爲經典之作。[40]對於令人困惑的變形現象，如垂直物體的歪斜，水平線之不相連，Schapiro認爲應是畫家觀察物體時所經驗的現象，由此可見畫家並不將物體視爲先驗的存在，而是在人的認知過程中逐步形成。至於Cézanne的透視方式，從前景到遠景的物象比例相近，顯示是俯瞰景象，觀者〔及藝術家〕的位置懸浮在空中，因此與眼下景象產生疏離感，不像在傳統的透視法中觀者似可走入畫中景物，Cézanne的風景畫全無人物活動，亦是其作品中最能反映他對真實世界的疏離感之處。Schapiro稱Cézanne同時爲色彩與構圖大師，他重述Cézanne對個別色彩（local color）的重視有別於印象主義之追求整體色彩與空氣感。在1874年的《歐維赫全景》（圖11）可看出Cézanne與印象主義相同的紛繁色彩組織，畫面充滿對比與明亮的效果；但前景的紅、藍屋瓦以果決的筆觸作成，或垂直或水平，富有建構性質（constructive），顯示其日後發展方向(p. 44)。但Cézanne與Monet的色彩結構頗爲相異，後者色彩對比在畫面上隨處呈現，反而形成一致的色調，前者則較傾向於局部與局部之色彩對比，這種傾向到晚年愈加明確，像《黑暗之堡》的樹、建築、天空相疊，加上其間三種色彩〔綠、橘黃、藍〕的不同明度，便產生了三度空間感（p. 122）（圖7）。Schapiro認爲Cézanne的構圖並不具有古典主義的設計，他的古典主義在於將極爲個人化的感覺形諸畫面，並賦與一種高超的秩序。因此，Cézanne雖然也像Poussin一般畫中央主峰，其內涵卻更爲安定，更具冥想氣質。

Schapiro對Cézanne的空間結構分析與Merleau-Ponty有異趣同工之處，特別是關於視覺經驗的時間性及物象形成與感覺之關係。強調繪畫的時間性意味著反古典主義的繪畫觀—即Lessing在其*Laocoon*（朱光潛譯爲《詩與畫的界限》）所揭示的繪畫之瞬間性（Augenblick）。不過，從Schapiro的用語及比較方式上，可見他的主要「對談者」是Fry；雖然Schapiro也相信Cézanne超越印象主義（這幾乎已成爲藝術史之共

39. 關於十八、十九世紀英國水彩畫風，參見Andrew Wilton, Anne Lyles, eds., *The Great Age of British Watercolours, 1750-1880,* exh. cat. (London: Royal Academy of Arts and Munich, Prestel-Verlag, 1993).
40. Schapiro, *Paul Cézanne* (New York: Abrams, 1952).

識），同意Cézanne是個壓抑浪漫的古典主義者，他卻堅持形式與題材都應視爲表現內涵的因素。這也是他將Cézanne的「純風景」與透視角度結合爲懸宕作用的原因。類似的解釋方法也見於他的*Van Gogh*，將他的誇張比例視爲其戲劇化的性格之代表。[41]

*Paul Cézanne*一書與歷來討論Cézanne的文字最爲不同之處在於其編排形式。此書原有大衆化的用意，但其撰寫方式以一篇導論開端，再挑選近五十件Cézanne作品分別介紹。這也是首次出現較廣泛而又充分接近具體作品的Cézanne解釋，其選件較爲平均，解釋包含形式與題材之配合，雖然此書並未給予水彩足夠的篇幅，至今仍是認識Cézanne的基礎讀物，研究者也常能在其中再發掘一些有趣的觀察，例如對《歐維赫全景》的印象主義色彩結構之描述，是少見的關於其印象時期的風格的分析。在現今藝術史研究日益以理論任意裁選若干作品的潮流下，這類文字更是值得重視的基本工作。

三、豐富的論題開展

上節提到Schapiro同意Fry所說Cézanne晚年的古典主義是壓抑早年浪漫主義的結果，但Schapiro的解釋途徑卻非常新穎。1968年他以Cézanne的蘋果爲題，震撼了研究者。[42]Schapiro注意到畫家早年作品有許多暴力與性愛題材，到中年以後卻被靜物及浴女所取代；他不相信Cézanne的靜物真的只是像Fry所說的在做幾何形式的分析、揣摩。Schapiro在1870、1880年代的靜物及幾幅此期少見的性愛題材之中，發現蘋果或水果在畫面的位置往往處於男性（自我）一邊，特別是在1880年代的《莉達與天鵝》題材中，水果取代了天鵝的位子。另一方面，蘋果在文學傳統中原有象徵慾望或愛情的作用。Schapiro推論Cézanne之所以不斷地以蘋果作爲靜物主要內容，其實是出自慾望的懸宕及轉化。這種解釋與他對Cézanne風景畫的詮釋相符，都肯定其作品的私密性格。

Schapiro的詮釋角度顯然也受到弗洛依德以童年記憶看Leonardo da Vinci的*Ste Anne, la Vierge et l'Enfant*（Mesée du Louvre, Paris）的影響，雖然Schapiro並不同意Freud的說法。[43]無獨有偶地，Merleau-Ponty也在其1945年的文章後段提到Freud的看法，認爲心理分析的直覺常可幫助我們更進一步認識藝術品（pp. 34-44）。不同的是，Schapiro此文以水果的位置作爲線索，與他正在發展的研究方法密切相

41. Schapiro, *Van Gogh* (New York: Abrams, 1968), pp. 29-30.
42. Schapiro, "The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life" *Art News Annual,* 34 (1968), pp. 35-53; repr. in *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers* (New York: George Braziller, 1979), pp. 1-38.
43. Sigmund Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood" (1910), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vol. 2 (London: Hogarth Press, 1953-74), English translation by Alan Tyson, pp. 57-137; corrected repr. in Sigmund Freud, *Art and Literature* (*The Pelican Freud Library,* vol. 14, London, 1985), pp. 151-231.

臺灣大學博物館 期刊資料庫

關：1969年Schapiro在*Semiotica*創刊首卷發表“On Some Problems in the Semiotics of Visual Art：Field and Vehicles in Image-Signs”，強調畫面部位的表現功能，成爲符號學研究角度的經典之作。㊹

繼Schapiro之後，更多學者投入Cézanne生平、詩文以及畫作的心理解析，對象集中在靜物及浴女或浴者兩類題材。有些研究進而探尋個別母題可能的象徵意義，甚至繼續Leonardo da Vinci與禿鷹形象的聯想，追索相當隱晦的形象與字面之聯繫，到達一種近乎密碼解讀的自由詮釋。㊺

對Cézanne藝術的私密性格之重視，也見於和Schapiro同在哥倫比亞大學的Theodore Reff的解釋。1962年Reff追溯Cézanne的典型筆觸，發現一般稱爲constructive strokes的平行短促斜向線條，如《高腳盤》所見者，最早運用在一批奇想題材，像浴女、《永恆的女性》(*L'Eternel feminin*)及依據Flaubert同名小說的《聖安東尼的誘惑》，年代約在1875年，正是1872-74年受Camille Pissarro（1830-1903）印象派技法影響之後（圖12）。Reff認爲這是畫家刻意用較系統化、控制良好的技法來將幻想客觀化，而不是像一般形式主義的解釋（Douglas Cooper, Lawrence Gowing，參見下文）所謂古典主義之壓抑浪漫。Reff特別強調這些題材的浪漫性質，及其在印象主義時期的繼續存在的事實。Reff自己也說他的解釋方式接近Schapiro討論費城美術館收藏的大幅浴女（*Les grandes baigneuses*）（Schapiro, 1952, p. 116）。㊻

Reff強調的浪漫主義在印象主義時期的延續，挑起Cézanne研究的一項難題。歷來學者多接受Fry的看法，將Cézanne的早年與印象時期畫分開來，經過Reff的辯論，塞尚風格的發展似乎陷於兩難，到底是相互連續，還是一種自我的決裂？Gowing（1989）主張將早年作風獨立看待，意味著後一種解釋。但正如Reff及Schapiro所說，題材與形式一樣具有表現性。或許以「重返」的觀念來看前後發展與轉化，會有助於擺脫連續性與決裂的兩難。㊼就此而言，對畫家整體作品的掌握仍爲必要工作，而我們也很驚訝地發現，Cézanne既被視爲超越印象主義，相對地，關於他的印象主義時期的研究，變成最爲人忽視的部分。

心理分析，或者說準心理分析，的刺激，配合其他研究方法的進展，使得研究者開始重視Cézanne色彩的個人意義，其解釋也成爲認識Cézanne色彩的基礎資料：Kurt Badt於1956年出版的*Die Kunst Cézannes*，以及Gowing寫於1977年的“The Logic of Organized Sensations”。

44. Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs,” *Semiotica*, 1 (1969), pp. 223-42. repr. in *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (The Hague, Paris: Mouton, 1973).
45. 如Sidney Geist, *Interpreting Cézanne* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).
46. Reff, “Cézanne's Constructive Strokes,” *Art Quarterly*, no. 25 (Autumn 1962), pp. 214-26.
47. 參見Jean-Claude Lebensztejn, “Les couilles de Cézanne,” *Critique*, no. 499 (décembre 1988), pp. 1031-47.

Die Kunst Cézannes（英譯本*The Art of Cézanne*）從不同層面來看他的作品，包括古典主義與浪漫主義的關係，《玩牌的人》（*Les joueurs de cartes*, c.1892, Musée d'Orsay, Paris）的個人生命意義，但最引人注目的是Badt賦予Cézanne色彩的意義。㊽Badt認爲從水彩技法最能看出Cézanne的創作方法與重點。他發現畫家在1885年以後的水彩通常先做不定形的鉛筆線條或稍加斫砍（hachures），再敷染上稀疏的水彩色塊，而且以深藍色爲主調（*la dominante*）。藍色筆觸總是位在陰影部分，而且與其他色彩產生共振〔應指色彩的同步對比，contraste simultané〕；這是因爲畫家應用了稜光色彩（prismatic colours）可產生高低位置關係的視覺作用：黃色偏高，藍色偏低，紅色居中，中間色（secondary colours）又穿插其間；如此形成畫中立體空間。這些深藍色陰影同時形成畫面的架構，使稀疏的線條、色彩得以相互連繫，產生豐富的共存關係。

接著，Badt強調藍色除了畫面架構的作用，還富有深邃的內涵，因爲Cézanne的藍色較接近暗調的深藍（ultramarine），不像印象主義畫空氣的藍色。而藍色在繪畫史上有其獨特的象徵意義。Badt首先引述浪漫主義作家Goethe、Novalis、Tieck等人描述藍色的神秘性的文字，並說畢卡索的藍色時期也可見浪漫主義。他又歷述中古時期以下藍色在繪畫中象徵崇高、神祕、遙遠的意義。例如中古繪畫聖母的衣裳一律以藍色描繪，藍色因而成爲畫面色彩對稱配置的起點。在Tiziano Vecellio（1488/89-1576）的畫作中，藍色開始呈現雙重作用，同時描繪遠處海天及連繫構圖。㊾這種作法在Poussin的繪畫又進一步發展。總之，藍色同時具有空間距離及構圖作用。隨著十九世紀風景畫的興盛，空氣的藍色成爲繪畫表現的重點，而距離感始終伴隨著藍色。

Badt特別說明距離是指觀者與畫中物象的關係而言，可以是物象的遠近，也可以是觀畫距離。像《蒙娜麗莎》雖是近距畫像，其背景爲藍色遠山，配合全畫烟霧般的明暗轉換（sfumato）使觀者必須遠看才能獲得較清晰的形象，因此產生一種距離、神祕感。然而十七世紀的風景畫往往仔細描繪遠景，近似中景處理，直到十八世紀末的浪漫主義畫家才又注意距離本身的模糊與神祕感。印象主義終於發展出新穎的距離作用，所有物象都朦朧不清，彷彿它們不斷遠離觀者，退往各個方向；印象主義畫家描繪的是深入距離的移動。但是，藍色在印象主義繪畫中作用在分離物象，在Cézanne畫中卻用來聯結物象，使其接近觀者。由於Cézanne的藍色變化豐富，從藍綠到趨近紫紅，因此又別具遠離作用，產生微妙複雜的遠近距離。簡單地說，Badt認爲Cézanne的藍色具有畫史沈積的象徵意義及他的個人性，藍色使Cézanne的物象結合產生恆定感，並且將它

48. K. Badt, *Die Kunst Cézannes*, Munich, Prestel-Verlag, 1956; tr. by Sheila Ogilvie, *The Art of Cézanne* (Berkeley, Los Angeles: London: University of California Press, 1965).
49. Badt關於Tiziano色彩的觀察取自著名的Reynolds對《酒神與亞莉安妮》(*Bacchus and Ariadne*, National Gallery, London)的色彩與構圖解釋，在其1778年12月10日在皇家藝術學院的演講，見Robert Wark, ed., Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (London: Paul Mellon Center for Studies in British Art, 1975), p. 159.

臺灣大學博物館 期刊資料庫

們置於遙不可及的地位（pp. 58-82）。

這段藍色的故事相當引人入勝，尤其在藍色的空間與構圖的雙重作用上，但細心的讀者可以感覺到Badt行文上的前後矛盾：在開端他一再強調藍色在物象和諧關係之中所引起的聯繫作用，但由於太注意主調，使他跳開更爲全面性的和諧關係，立即進入藍色的象徵意義，而且最後幾乎將藍色擴充到綠、紅的邊緣，使他的色彩觀察轉爲單一化。這段藍色的故事寫法彷彿是圖像學或觀念史的色彩版。的確，藍色在歐洲文化中具有特殊的魅力，在西方繪畫研究中如要撰寫一段藍色的歷史也值得從事，但如能同時留意「藍色的周圍」，像是畫家傳統的三原色觀念，或更爲廣泛的藍色與其他色彩的關係，乃至社會功能，都有助於掌握作品本身的意義，避開太過單一的解釋。[50]尤其是在討論Cézanne作品時，更需留意他其實並不偏好個別色彩；在1900年左右一分名爲Mes confidences的心理剖白遊戲問卷上，Cézanne回答第一問偏愛的色彩時，寫下「全面和諧」（*L'harmonie générale*）。[51]

描述色彩本身是件微妙而不易掌握的工作。第一個問題是對顏料的分析，其次爲對色相的描述，尤其是後者牽涉到更多實際的細節。在Badt撰寫此書時，並未有足夠的彩色圖錄供其比對，即使在印刷業發達的今日，圖片的功能仍有其局限。然而，更根本的問題在於Cézanne的用色變化頗多，研究者很容易因爲選擇某類作品而被導向某種解釋。

1977年Gowing爲晚年作品展所寫的"The Logic of Organized Sensations"又提出另一種色彩意義，他所選擇的類型也是水彩，而且以靜物畫爲主—靜物畫在此時已經滿載Cézanne的心理分析詮釋。Gowing特別關注Fry以來學者都注意到的1900年色彩轉變：豐富而活潑的色塊不太理會物象的形式。Fry認爲是早年巴洛可風的重現，Gowing大致維持此議，但提出更具體的色彩分析，因此很快地博得研究者的重視。[52]

50. 關於色彩與繪畫史的廣泛研究，參見Martin Kemp, *The Sicence of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven and London: Yale University Press, 1990), pp. 261-333。Badt本人注意到的*Bacchus and Airadne*之色彩意義可有更豐富的解釋，參見Marcia Hall, *Color and Meaning. Practice and theory in Renaissance Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 222-25。另外，關於色彩的社會功能，參見Michael Baxandall對文藝復興繪畫的解釋，在其*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972), pp. 1-27, 81-85.

51. "Mes confidences"在1973年首度爲Adrien Chapuis 披露，但更早已有藝評家Joachim Gasquet在1926年的Cézanne傳記中使用過。見Paul Cézanne, "Mes confidences," in M. Doran, *op. cit.*, pp. 102-4。關於此問卷之研究，參見Fabrice Touttavoult (pseudomyme), *Confessions: Marx, Engels, Proust, Mallarmé, Cézanne* (Paris: Belin, 1988)；我使用此書之斷代(p. 110)。
＊後記：最近的文獻研究進一步推斷此份問卷應在1899年間填寫，見Jean-Claude Lebensztejn, "Persistance de la mémoire. Note sur la datation des confidences de Cézanne," *Critique*, no. 555-556 (août-septembre 1993), pp. 609-30。此文亦強調畫家晚年的浪漫主義之重現。

52. L. Gowing, "The Logic of Organized Sensations," in Rubin, ed., *Cézanne. The Late Work*, pp. 55-71。法文譯本見D. Fourcade, trans., "Cézanne, la logique des sensations organisées," *Macula*, no. 3／4 (1978), pp. 84-101，重印單行本在1992年由Macula出版。

Gowing認爲Cézanne自始即重視物體的描繪，即使在1870年代經過印象主義的影響，仍然持續這種興趣，因此他不單是描繪空氣與光線，更加重視物體的個別色彩。Gowing指出Cézanne的用色發展以1900年爲分野。像1866年一幅以畫刀（palette knife）作成的靜物即引起Pissarro的注意，1877年的《修女潭》（*L'Étang des sœurs*，圖13）已發展出極成熟的畫刀風格，色彩變化（color differentiation）成爲他的主要用色方式。在1890年以前的畫作都可見這種堅定結實的筆觸結組〔參照圖3、4〕，然而1900年以後卻轉爲平面上的色彩堆疊，追求其相似或對比效果。Gowing強調Cézanne晚年色彩效果含蘊著內在心理的昇華作用（sublimation）。

爲什麼色彩關係這種看來抽象的藝術形式可以詮釋爲昇華作用？Gowing從水彩作品中觀察到一個特殊的現象：自1890年左右起，Cézanne的水彩畫愈來愈追求色彩的搭配，而且日益格式化（schematic）。這種現象在1885年左右已見端倪，像《綠提壺》（*Le pichet vert*，圖14）的藍—翠綠—赭黃之色彩序列(color sequence)，此後Cézanne經常運用光譜色系（spectral colors）中一段序列來表現幾何形式的立體感，特別是圓弧的造型，這是因爲光譜色系由紅到藍有位置高低關係，能使觀者讀出立體效果。[53]同時，這些色彩的間距〔在光譜上〕產生類似音樂〔音符〕間距相等的效果。從這套色彩格式出發，Gowing發現在風景畫、人物畫中，Cézanne也使用近似的色彩系統，日益脫離物象原貌。1890年代末期，油畫與水彩各自爲政，油畫仍講究物體、個別色彩、空氣、光線等自然現象，水彩則以比喻手法（metaphor）的色彩序列來轉譯自然形式。1900年以後，兩種色彩系統相結合，畫家也更加醉心於色彩對比，視之爲真實的理路（p. 61）。Gowing強調Cézanne「閱讀」自然的觀念，引述他給Charles Camoin的信中所說的la lecture du modèle，並解釋Cézanne的感覺（sensations）是一種混沌的感受，既非簡單的感官訊息，亦非認知（perceptions），而是像1904年〔Bernard記述的〕Cézanne的第五個意見，是一種統合感覺的邏輯（*la logique des sensations organisées*），是一種心靈的理路（p. 62）。[54]而Cézanne終生追求的「實現」（réalisation）正是要讓他的色彩感覺顯得真實。Cézanne的色彩感覺又是怎麼回事？Gowing指出他那依據光譜的色彩序列具有強烈的線性節奏感，與他早年模仿巴洛可風格的素描神似，都有濃厚的感官性（sensuality）。並且，晚年的靜物及風景中也多見圓弧造型，有如人體，像《黑暗之堡附近的岩石》（圖15）。藉著線性節奏感，Gowing連接了Cézanne晚年的色彩序列與早年的巴洛可線描，而將此格式化的色彩序

53. Gowing此種說法頗近似彩虹色系的位置關係，紅色在上，藍色居下，此說與Badt的稜光色系略有不同；是三原色概念中的爭議問題。

54. Cézanne給Camoin的書信見註36。Bernard記述的意見第五條原文爲："Dans le peintre il y a deux choses: l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entre-aider: il faut travailler à leur development mutuel; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logigue des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression." Bernard, "Paul Cézanne," *L'Occident*, juillet 1904, in M. Doran, *op. cit.*, p. 36.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

列視爲畫家性情中感官面的昇華。

Gowing詮釋的吸引力在於從形式入手，理出特定色彩序列，將Cézanne早、晚風格連接起來，不止回答歷來困惑研究者的早、晚關係問題，更突破原先心理分析觀點中偏重形象或題材的限制，直指色彩關係問題。尤其當我們想起畫家說人間最大的幸福是擁有一個美好的表現形式（*avoir une belle formule*），不禁對此雀躍。[55]而Gowing這段解釋工作，促成他在1989年組織另一次大展，強調1859-1872年Cézanne作品的表現主義。

然而Gowing解釋的最大疑點也在這關鍵性的色彩關係之上。現在我們好像遇見一個再現圖式說的色彩版，尤其當他說藝術家認爲其描繪方法（figurative instrument）如此神奇，以致於尊崇起方法本身的真實地位（p. 61），令人聯想到Gombrich的*Art and Illusion*。[56]但不論Gombrich的圖式說法如何，Gowing所建立的Cézanne色彩圖式本身是值得存疑的。此光譜序列是從1885-1900年間的水彩畫中抽出，這是因爲Gowing相信Cézanne的水彩技法較油畫前進，最後並改變油畫作法。但正如前文已提到的水彩與油畫關係仍待釐清；在方法上，Gowing傾向以簡代繁，就是在水彩作品中，他也挑選一些設色簡略的畫面，例如《黑暗之堡附近的岩石》這個題材包含爲數衆多的水彩，他卻避開用色已經超越光譜序列模式的圖15，另外選擇一件極簡單的畫面，只有在最後說到圓弧造型時才提到圖15這件代表作品。這種化約方法放到筆觸變化豐富的油畫中更加窒礙難行，Gowing完全忽視色彩與筆觸在畫布上所顯現的不同面相，而以抽象的光譜概念取代具體的描述工作。[57]

藉著Gowing解釋中的音樂比喻（節奏），我們趁此反省音樂性在Cézanne色彩解釋中的地位。促成衆多學者以音樂來說明Cézanne色彩變化的原因，主要是Cézanne自己常說他以modulation（轉調）來取代modelé（立體法）。Gowing在節奏以外所用的間距（interval）觀念所指爲音符，而將光譜色系與七個音符相提並論，在繪畫史上其實意味著古典傳統，因爲Poussin的色彩觀念便以一個音階中的七個音符來類比彩虹的七色。[58]然而這個概念用來解釋Cézanne卻不太合適，因此Gowing先說Cézanne的色彩結構造成空間感，後來又轉而強調線性節奏，仍舊局限於dessin的框架，並且與Fry及Greenberg有相近的著眼點。我相信以音樂來比喻Cézanne的色彩將會大有斬

55. Cézanne, "Mes confidences," in Doran, *op. cit.*, p. 102.
56. Ernst Gombrich, *Art and Illusion* (1960) (Princeton: Princeton University Press, 1972, 2nd ed.).
57. Éric Michaud 認爲Gowing以比喻性色彩(*couleur métaphorique*)的觀念來解釋Cézanne註定會失敗，因爲Cézanne要畫的不是效果—即不以比喻手法來描繪現實，而是要做成預備條件，使畫面的色彩自行產生效果。再者，Cézanne 也企圖不斷更新他對外在世界的感受,因此不太可能尋求一套固定的色彩格式。見Michaud, "Les sensations de Cézanne," *Critique*, no. 390 (novembre 1979), pp. 953-96.
58. 參見Bernard Teyssèdre, "La notion d'harmonie des couleurs au XVII[e] siècle francais," in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Actes du 21[e] congrès d'histoire de l'art à Bonn, 1964* (Berlin, 1967), vol. III, pp. 206-21.

獲，但研究者除了必須掌握色彩的複雜現象之外，更須正視音樂的不同手法及其歷史，否則音樂性的比喻不免流於表面或抽象。

更具體地說，用音樂比喻Cézanne色彩時應落實在畫家所喜愛的音樂類型及效果。例如備受Baudelaire推崇的*Tannhaüser*及*Lohengrin*（《羅恩格林》，1848年），其中廣闊無盡的空間感，便是極爲值得注意的浪漫藝術特質。年代稍晚而受到Wagner影響的Debussy作品*Pelléas et Mélisande*（《貝利亞與梅莉桑》，1895年初作，1902年首演）也呈現一種超越古典音樂的空間。這種空間效果除了曲式上的對比，更與1850-1900年間的浪漫和聲結構息息相關：被稱爲chromatisme（取其色彩變化之義）的和聲結構以一個音階中的十二個半音爲基礎平均畫分，換言之，它以小間距的音高關係來充塞以音階架構成的音響空間，因而形成一種無限性。相對地，Cézanne晚年作品如著稱的《安尼西湖》（*Lac d'Annecy*, 1896, Courtauld Institute Galleries, London）、《紅巖》（*Le rocher rouge*, c.1895, Musée de l'Orangerie, Paris），特別是《黑暗之堡》系列（圖7），畫面上除了大區域物象如建築、天空、樹木的色彩對比，相互穿插疊合的色塊之間更形成細微的轉換變化，如色調、明暗，乃至筆觸之厚薄與形狀、大小，這也是運用小間距手法營造（光譜色系架構下的）空間「關係」之無限性（infinitésimal）。但這並不是說Cézanne直接受Wagner或Debussy音樂的影響；我希望強調的是十九世紀浪漫藝術的同質效果。配合前述Cézanne與當代藝術家對Wagner音樂的喜愛，以及畫家對Baudelaire藝評之尊崇，可見這種風格與感性的浪漫極爲值得研究者注意，而且它的表現並不局限於短暫的若干年代。像印象時期的作品《歐維赫全景》（圖11）即運用較簡單的小間距組織，正如Schapiro的觀察（1952, p. 44），紅與綠色筆觸各有細微的明暗變化。而此圖的調色方法尤其可見Delacroix的影響。[59]總之，音樂與繪畫（色彩）的類比如能推展到較貼切的風格或結構關係，應可帶來較深入的文化史認識以及對作品本身的掌握。

四、結語：關於Cézanne與印象主義

前述研究篇章大都認爲Cézanne在1870年代經歷印象主義之後便擺脫它的影響；似乎學者都接受印象主義就是1874-86年間（聯展）呈現的畫風。試問1886年以後的Monet、Pissarro又如何發展，與Cézanne關係如何？除了Schapiro提出若干Monet作品來比較之外，印象主義似乎就像Denis, Bernard及Fry所認定的忠實的自然再現。目

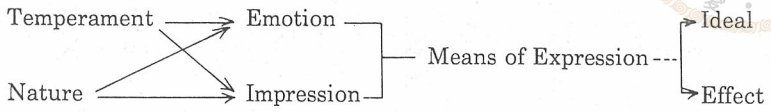
59. 此段摘要討論取自我對Cézanne色彩研究的初步報告：Chiao-mei Liu, "Cézanne: la série de *Château Noir*," mémoire de D.E.A., Université de Paris I, 1992。關於Delacroix的調色方法，參見David Bomford *et al.*, *Art in the Making: Impressionism*, exh. cat. (London: National Gallery, 1990), p. 89及pl. 53之St. Sulpice教堂壁畫所用調色板；此書亦爲執頒料分析及修護工作牛耳的National Gallery 對印象主義的綜合報告。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

前關於印象主義的新解釋不斷出現，Cézanne的印象時期及他如何經歷印象主義實有必要再檢討。

先前的研究並非無人注意Cézanne的印象主義經驗，Rewald的文獻研究是這方面的重要參考資料，而Rewald則始終相信Cézanne忠實再現自然的態度。1930年代初他與Leo Marshutz走訪Provence調查畫家作畫地點，其攝影記錄至今仍爲珍貴史料。1977年他隨Cézanne大展發表一批摘要照片，重建其寫實主義。1983年的水彩圖錄則將其照片檔案編入，此時他雖然強調水彩的創新性，仍堅持其寫實性格。Rewald的治史態度深受史料學派影響，這種觀念尤其表現在他的印象主義及後印象主義歷史敘述中。*The History of Impressionism*綜述1874-1886年間的印象主義畫家活動，雖然它常被視爲看印象主義的入門書，但其中收羅的豐富文獻值得研究者注意。不過，也由於Rewald寫史的方式以年代爲主軸，對於1886年之後的印象主義畫家並未有綜合研究，而他關於Cézanne的文獻整理也自成一部著作。⑥⓪

在Rewald的研究基礎上，Richard Shiff藉著對十九世紀後期的藝評文獻的分疏，切入印象主義的美學題旨，論說Cézanne的創作目標始終是印象主義所追求的原創性。他的*Cézanne and the End of Impressionism*（1984）可說是近年Cézanne研究中最引人矚目的一本書。⑥①Shiff解釋印象主義之所以被視爲客觀描繪自然的藝術，是由於象徵主義（或「後印象主義」）藝術兼藝評家的批評所致，然而從當時藝評的內容及關鍵用詞來看，印象主義與象徵主義都繼承了十九世紀浪漫主義及寫實主義的藝術觀，對藝術與自然的關係看法如出一轍。Shiff以一簡表說明關鍵詞sensation（p. 43）：



上排觀念屬內在層面，下排屬外在；感覺（sensation）同時包括外在自然呈現的景觀（vision）以及個人接受此景觀的方式，亦即個人性情（temperament）。事實上，印象主義也強調主觀感覺，誠如Émile Zola（1840-1902）的名言：藝術品乃造化一隅透過一人性情之所見（Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. －1865）。而象徵主義與印象主義之別在於著重點。在這種藝術與自然關係中，表現方法居於樞紐地位，因此印象主義與象徵主義都極爲重視技法，兩者最

60. 見Rewald, Marschutz, "Cézanne au Château Noir," *L'Amour de l'art*, janvier 1935, pp. 15-21；Rewald, "Cézanne, The Last Motifs at Aix," in *Cézanne, The Late Work*, pp. 83-106。水彩圖錄見註35。Rewald, *The History of Impressionism* (New York: The Museum of Modern Art, 1946; 1973, 4th ed.)。後印象主義見註6。又，Rewald, *Cézanne, A Biography* (New York: Abrams, 1986)。以上著作皆有法文譯本，不另贅述。
61. 見註17。

大差異也在於此。Shiff用技法（technique）來代替風格一詞，是爲了強調印象主義的作畫方法，也就是他們出名的色塊或筆觸（*taches*），所扮演的角色。象徵主義畫家Bernard認爲技法的重點在於某些神秘的章法（conventions），並認爲Cézanne有一套固定的色彩法則。但印象主義的至高追求「真實」（la vérité）卻不在章法，而在對自然與藝術家自我雙重來源（origine）的忠實，古典傳統的章法建立在古代大師風格上，對印象主義而言終究是模仿，不具原創性。擺脫章法的企圖普遍見於印象派作品，Cézanne畫中的變形現象只是一種更爲刻意的筌拙（gaucheries）。

除了刻意變形，Cézanne又如何表現其原創性？Shiff以J.B. Camille Corot（1796-1875）、Monet與Cézanne的作品相比較，來說明原創性的技法（pp.99-123）。Corot已減少傳統的空間遠近差異，表現近似純真（naiveté）的原創性，Monet及Cézanne的單純度更高，畫面光線平均，沒有傳統的複雜構圖及明暗立體法（clair-obscur），筆觸趨向一致（圖11）。Cézanne那些看似混亂的筆觸其實是刻意遺忘傳統章法的表徵，意圖製造直接觀察的效果，即使是在想像的題材（如《聖安東尼的誘惑》）。爲了呈現真實感，Cézanne運用兩種手法，一是突顯特殊地貌〔此所以Rewald能夠探訪到作畫地點〕，二是統合模式；第二點尤爲其技法重心，而色彩正是此中關鍵，最能展現Cézanne的原創性。Cézanne在1860年代用色接近Manet的明暗對比，屬於簡略立體法（modelé sommaire），1872年以後又與Pissarro共同發展出原色混合方式，追求畫面明亮，直到1870年代後期才進入色彩對比（hue contrast）的系統，以鮮明的冷暖色調對比，其間明暗差別極爲細微，像《普羅方斯小屋》（圖4）是典型的作品。直到晚年，Cézanne仍然使用這種色彩對比，並且在畫中每個細部都可見到，並未像一般所說的描繪個別色彩，像圖16《靜物》之細部常見冷暖對比（pp. 198-219）。換言之，Cézanne與Monet及其他印象主義畫家一般，以若干中間明度的冷暖色調轉換〔modulation〕取代光影〔modelé〕，使畫面色彩更爲統一（p. 210）。

Shiff此書大致釐清了長久以來的印象主義與後印象主義糾葛，尤其在破除Cézanne描繪個別色彩與物體的迷思上，非常值得喝彩。但這並不是說Cézanne與印象主義的問題就此結束，相反地，我們更可藉此推展其他層面的探討。再回到Cézanne的色彩來看，說他晚年仍用印象主義手法大致可行，但如前文提到Cézanne晚期的色彩對比其實同時在畫中區域和細部之間進行—我稱之爲「多重對比」（contraste multiple），像圖7、9所見，而且筆觸之穿插疊合也非常多變，用七十及八十年代印象主義的單純性格來涵概這種豐富色彩並不容易，除非我們又修改或更換印象主義的定義。Cézanne晚年作畫下筆之慢也是當時藝壇上著名的話題，藝評家Joachim Gasquet曾經觀察他有兩筆之間相隔二十分鐘之久，可見其色彩之豐富變化爲刻意之追求。另一方面，印象主義的旨趣並非在一朝之間形成並決定，它承繼浪漫與寫實的傳統，在畫家們組成聯展後又有新的發展，1880年前後除了Cézanne的筆觸走向整合的結組與建構性之外，被視爲離

臺灣大學藝術 期刊資料庫

亂無章之典型的Monet其實也發展出筆觸層次較分明的作法，1890年以後，更以其獨特的「嚴密」系列作法（peinture de série）將印象主義推展到更豐富的境界。而用Fry的後印象主義來概稱Cézanne或Monet等人在1886年以後的發展，不免有以年代切斷歷史脈絡之嫌。因此，從Cézanne研究的發展看來，不僅他的「印象時期」，連同1886年以後的印象主義歷史，還是大片有待研究者開拓的領域。除了重新發掘畫家的重要作品與意圖，也應該注意他們的共同性，尤其應考慮十九世紀文化史的脈絡，賦予其風格更深入的意義。在這種基礎上也才能更進一步掌握Cézanne的獨特性及其與現代繪畫的關係。

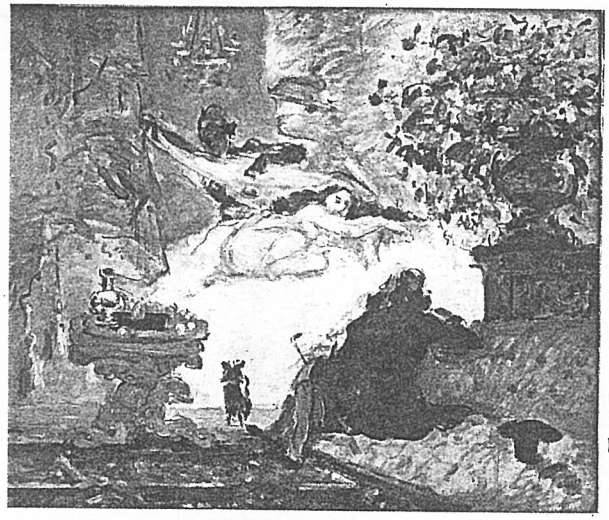


圖1　*Une moderne Olympia*
《現代奧蘭比雅》　c.1872
Musée d'Orsay, Paris



圖2　*Portrait d'Emperaire*
《安培海畫像》　1868-70
Musée d'Orsay, Paris

臺灣大學學
期刊資料

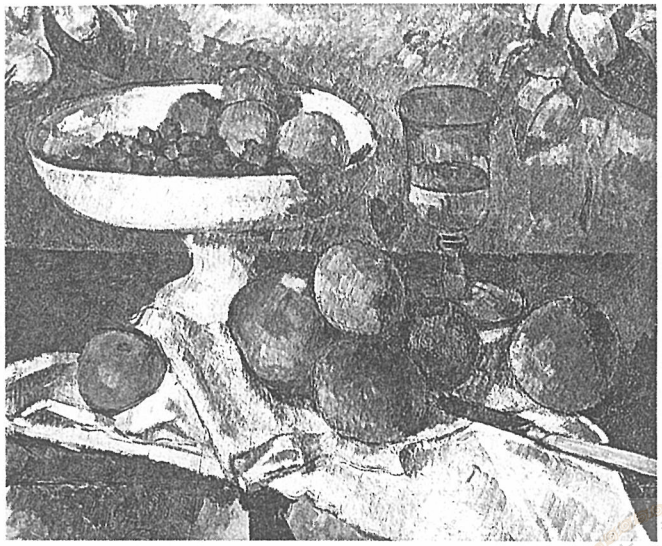


圖3 *Compotier, Verre et pommes* 《高腳盤》 1879-82
Private Collection, New York City



圖4 *Maisons de Provence* 《普羅方斯小屋》 c.1880
National Gallery of Art, Washington, D.C.



圖5 *La maison Maria, le Château Noir et la montagne Sainte-Victoire*
《瑪利亞之家、黑暗之堡及聖維克多瓦山》 c.1895-98
Kimbell Art Museum, Fort Worth



圖6 *La montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* 《從洛芙觀看聖維克多瓦山》 1902-04
Philadelphia Museum of Art, George W. Elkins Collection

臺灣大學學術期刊資料

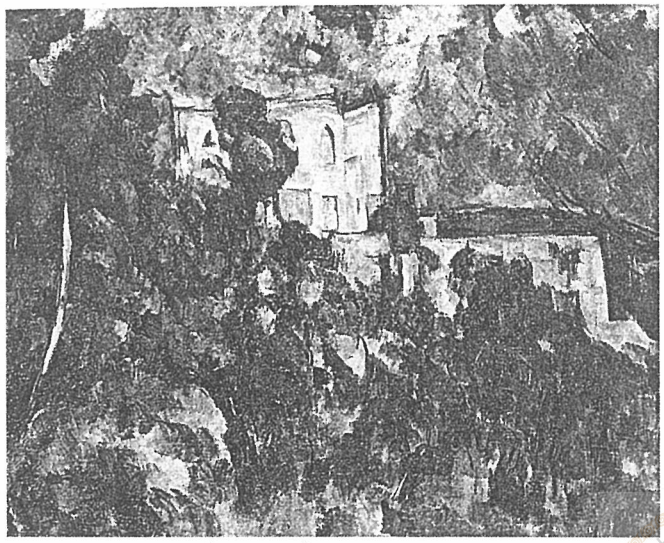


圖7 *Château Noir* 《黑暗之堡》 c.1904-06 The Museum of Modern Art, New York

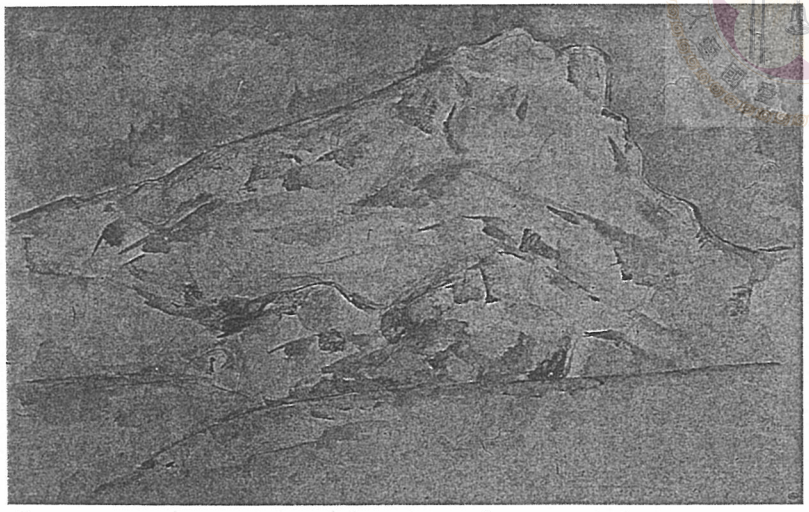


圖8 *La montagne Sainte-Victoire* 《聖維克多瓦山》 c.1900 鉛筆、水彩
Musée du Louvre, Cabinet des arts graphiques, Paris

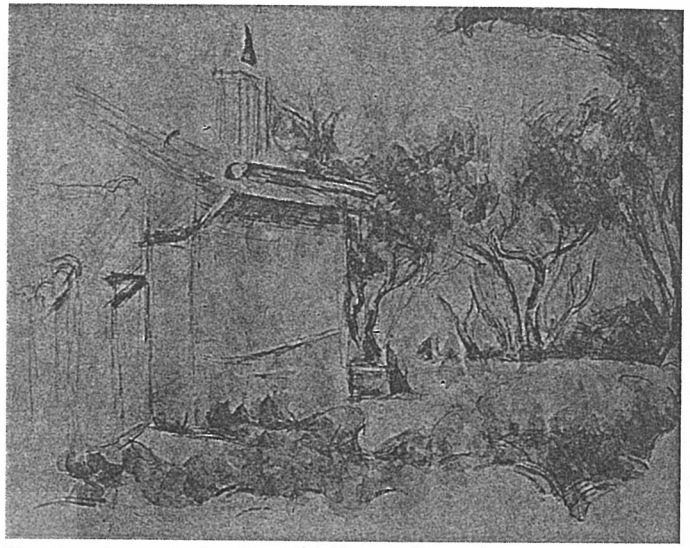


圖9 *Le cabanon de Jourdan* 《朱赫丹小屋》 鉛筆、水彩 1906
Private collection, Zurich.

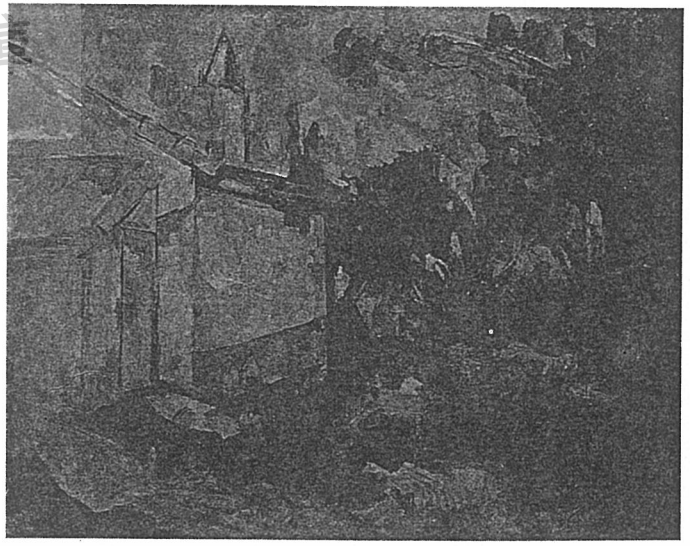


圖10 *Le cabanon de Jourdan* 《朱赫丹小屋》 1906
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11 *Auvers, Vue panoramique* 《歐維赫全景》 c.1874
The Art Institute of Chicago



圖12 *La Tentation de St. Antoine* 《聖安東尼的誘惑》 c.1874
Musée d'Orsay, Paris



圖13 *L'Étang des sœurs* 《修女潭》 c.1875
Courtauld Institute Galleries, London

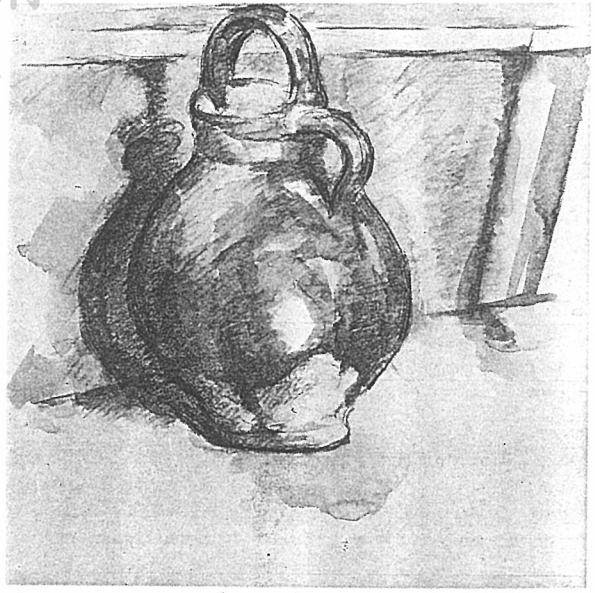


圖14 *Le pichet vert* 《綠提壺》 1885-87 鉛筆、水彩
Musée du Louvre, Cabinet des arts graphiques, Paris

臺灣大學學術期刊資料庫

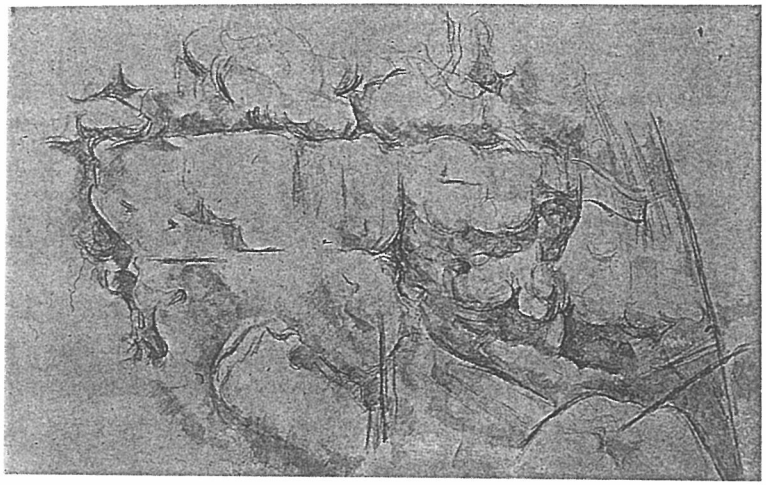


圖15 *Rochers près des grottes au-dessus du Château Noir* 《黑暗之堡附近的岩石》
1895-1900 鉛筆、水彩 The Museum of Modern Art, New York

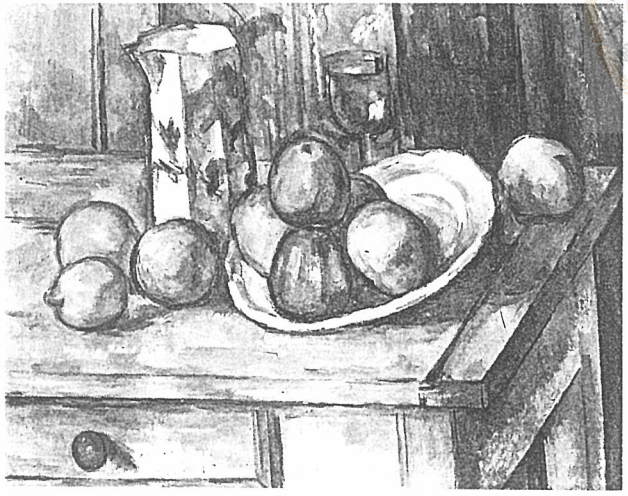


圖16 *Nature morte* 《靜物》 c.1900 National Gallery of Art, Washington, D.C.

臺灣大學學術期刊資料庫